Richard Wagner

El judaísmo en la música

Introducción, traducción y notas de Rosa Sala Rose

HERMIDA EDITORES

RICHARD WAGNER

EL JUDAÍSMO EN LA MÚSICA

Introducción, traducción y notas de ROSA SALA ROSE

© De la presente edición, Hermida Editores, 2013.
Calle Antonio Alonso Martín 10, 28860 Paracuellos de Jarama, Madrid.
Tel. 916584193
e-mail hermidaeditores@gmail.com
www.hermidaeditores.com

© Introducción, traducción y notas de Rosa Sala Rose.
© Ilustración de cubierta, Lillette Gobin, 2013.
Asesor literario de la colección: Jaime Fernández Martín.
ISBN: 978-84-940159-9-1
Depósito legal: M-9300-2013
Impreso en España
Primera edición: abril de 2013

ÍNDICE

Introducción de Rosa Sala Rose 9
Los comienzos 13
La reedición de 1869 17
El párrafo final del panfleto: significado de hundimiento 22
Deriva hacia el antisemitismo racial 26
Los amigos judíos de Wagner 30
"El judaísmo en la música" y sus consecuencias 35

EL JUDAÍSMO EN LA MÚSICA 39

Notas de Richard Wagner 97

INTRODUCCIÓN

Estimado lector, está sosteniendo en sus manos un texto infame.

Infame en lo estético, debido a una prosa alambicada y compleja que esta traducción se ha esforzado por verter al castellano de modo inteligible. Pero, sobre todo, infame por su contenido. Es la clase de texto que uno desearía que no hubiera visto nunca la luz, deseo que comparten casi todos los admiradores de Wagner y de su música.

Sin embargo, la ha visto. Y no sólo una, sino tres veces. Inicialmente el compositor publicó *El judaísmo en la música* en 1850, en una revista y bajo seudónimo. Por segunda vez, la más efectiva y la que recoge esta edición, en 1869, como folleto independiente ampliado y bajo su verdadero nombre. Y de nuevo en 1873, cuando decidió incorporarlo a sus *Obras reunidas*.

El carácter recalcitrante de Wagner a la hora de difundir este *panfleto* —pues, en cuanto opúsculo propagandístico destinado a provocar y movilizar, éste es el género literario que le corresponde— no nos permite considerarlo un arrebato caprichoso. Al contrario, pues hasta el final de su vida Wagner se mantuvo fiel a las ideas en él expresadas, e incluso las exacerbó.

Pero si el texto es infame, cabe preguntarse por qué tomarse la molestia de traducirlo al castellano y editarlo una vez más, doscientos años después del nacimiento de su autor. ¿No sería mejor concentrarse en la belleza que Wagner aportó al mundo, en lugar de detenerse en una de sus facetas más oscuras?

A ello respondería que *El judaísmo en la música* fue un texto demasiado importante para dejar que duerma semiolvidado, conocido por unos pocos especialistas y frecuentemente sólo de oídas. *El judaísmo en la música*, a fin de cuentas, es un clásico: un clásico del antisemitismo europeo sin el cual no pueden comprenderse algunas de sus derivas ideológicas. Lo es por lo novedoso de su enfoque, por el impacto que causó y, sobre todo, por el gran prestigio e influencia de las que gozaba su autor. No se trata aquí de una nota a pie de página en la historia de la música, sino de una manifestación de la historia del pensamiento en Europa.

LOS COMIENZOS

Los orígenes del antisemitismo wagneriano son confusos, aunque los estudiosos coinciden en que se gestó durante los años difíciles que el compositor pasó en París (1839-1842). En las tres primeras décadas de su vida Wagner tuvo trato habitual con judíos y, aunque alguna que otra carta suya contuviera algún exabrupto, no parecía apreciársele ninguna animadversión que superara los mínimos de la época. Después, durante su fase revolucionaria de 1848-51, absorbió las ideas antisemitas de izquierdas de los jóvenes socialistas y marxistas, dejándose influir por la estereotipada asociación entre judaísmo y capital que Karl Marx había renovado en su tratado *Sobre la cuestión judía* (1844). Los primeros indicios de una animadversión intensa empiezan a apreciarse en 1847, cuando su inicial devoción por el compositor judío Meyerbeer, principal objeto de las invectivas de *El judaísmo en la música*, se había transformado ya en un odio acérrimo y a todas luces injustificado. Una carta de Minna Planer, la primera esposa de Wagner, permite deducir que el compositor había escrito el primer borrador del panfleto sólo un año después, en 1848: "Y hace ahora dos años, cuando quisiste leerme aquel artículo en el que injuriabas a todo un pueblo que en el fondo se había portado bien contigo, desde esa época me guardas rencor y

me castigas tan duramente que ya nunca me dejaste escuchar ninguna de tus composiciones" (8-V-1850)[1].

A finales de agosto de 1850, Wagner envió el manuscrito de *El judaísmo en la música* a su amigo Karl Ritter, con la petición de que se lo hiciera llegar a otro amigo en común, Theodor Uhlig, para que le encontrara editor. Finalmente el 3 y 6 de septiembre de 1850 fue publicado en dos partes en la *Leipziger Musikzeitung*. Wagner lo firmó con el seudónimo K. Freigedank o 'Pensamiento Libre'. "Todo el mundo deducirá que soy yo, pero no importa", le escribió a Ritter en su carta de acompañamiento. Añadió también que lo hacía para evitar un "escándalo inútil" y que los judíos interpretaran el panfleto como el resultado de una desavenencia personal entre él y el compositor hebreo Giacomo Meyerbeer; lo cual, por otro lado, no habría sido nada descabellado. Los estudiosos coinciden en que los celos profesionales por el éxito de su colega fueron un importante activador psicológico del antisemitismo de Wagner.

En primavera de 1851 ya corría la voz de que Wagner era el verdadero autor del panfleto. Franz Liszt le preguntó por carta a su amigo si el rumor era cierto. "¿Por qué lo preguntas? —respondió Wagner—. Seguro que sabes muy bien que fui yo". Efectivamente, y a pesar de la imperturbable confidencialidad de su editor, sólo un año después la verdadera autoría del panfleto era un secreto a voces. Sin embargo, pocos tuvieron la certeza absoluta, lo que impedía un enfrentamiento directo con su autor. Es probable que ésta fuera exactamente la situación que Wagner deseaba.

La virulencia del panfleto de Wagner superaba con creces los estándares del antisemitismo centroeuropeo de 1850. El debate sobre el lugar que correspondía ocupar a los judíos

1. Cit. En Paul Lawrence Rose, *Richard Wagner und der Antisemitismus*, (Zúrich 1999), p. 84.

estaba muy activo en Alemania, por lo que, a pesar de su autoría encubierta, el panfleto causó cierto escándalo. Aun así, la tirada relativamente modesta de la *Neue Zeitschrift für Musik* no permitió una gran difusión de esta primera edición del panfleto.

A fin de comprender mejor el contexto en el que Wagner publicó *El judaísmo en la música* por primera vez, es preciso tener en cuenta que la actual asociación casi automática entre las palabras *antisemitismo* y *Alemania* no siempre ha estado justificada. Desde finales del siglo XVIII, gracias a la influencia cultural de Ilustración (*Aufklärung*), los escritores alemanes fueron los primeros europeos en defender públicamente la causa de los judíos. Sobre todo gracias al autor dramático ilustrado Lessing, los teatros alemanes conocieron la figura del "buen judío", generoso, compasivo e injustamente vilipendiado por la sociedad. Una de las obras menos conocidas de este autor, *Los judíos* (1749), puede considerarse en este sentido el primer drama social en lengua alemana. Siguiendo esta estela, en la segunda mitad del siglo XVIII otros dramaturgos alemanes en boga, como Iffland o Kotzebue, hicieron del "buen judío" un prototipo común de su teatro. Treinta años más tarde Lessing estrenó el célebre llamamiento a la tolerancia religiosa que fue su drama *Natán el sabio* (1779), basado en la luminosa figura de su amigo Moses Mendelssohn, el primer gran judío alemán ilustrado y asimilado. Finalmente, en 1781 el jurista y diplomático alemán Christian Konrad Wilhelm von Dohm publicó el manifiesto *Para la mejora ciudadana de los judíos*, en defensa de la emancipación de este pueblo, el primer texto de este tipo escrito en Europa. La gran Alemania de los poetas y pensadores, siguiendo el ideario neohumanista impulsado por la Ilustración, mostró en un principio una benevolencia atípica en Europa con la minoría judía tradicionalmente oprimida, hasta el punto de que sus obras

teatrales filosemitas eran traducidas al francés y convertidas en un producto de exportación ideológica a otras naciones.

A principios del siglo XIX las guerras napoleónicas intensificaron el nacionalismo alemán y, en consecuencia, también a su bastardo ideológico, el antisemitismo. Pero en 1848 la oleada revolucionaria y el auge del liberalismo habían renovado los ideales ilustrados y volvió a hablarse de la fraternidad germano-judía. Demócratas nacionalistas alemanes y judíos habían combatido juntos en las trincheras. Y aunque la revolución fue reprimida y dio paso a un período de reacción, hacer gala abiertamente de una animadversión contra los judíos estaba socialmente mal considerado en los círculos de la burguesía cultivada y liberal.

Wagner era muy consciente de ello cuando salió por primera vez a escena con su panfleto. En la segunda edición de 1869 afirma que, tras la primera publicación de 1850, se le había atribuido a su autor esa "tendencia judeófoba de corte medieval" que "tan ignominiosa resulta en nuestra ilustrada época". Wagner publicó su texto en lo que se puede considerar un buen momento de la integración entre alemanes y judíos asimilados. Aún quedaba lejos el ominoso antisemitismo "científico" y político que empezaría a manchar el pensamiento alemán a partir de 1878, fecha en la que Adolf Stoecker fundó el Partido Antisemita. Como un elefante en una cacharrería especialmente delicada y frágil, el panfleto de Wagner irrumpió para resquebrajar un difícil consenso social que había costado muchas décadas construir.

LA REEDICIÓN DE 1869

Aún más grave fue el impacto de la segunda edición, ya bajo el nombre real de Wagner, en 1869. Precisamente por esas fechas la Confederación Alemana del Norte, bajo la férula del canciller Otto von Bismarck, estaba a punto de conceder la plena emancipación legal a sus ciudadanos judíos. La publicación del panfleto, secundado esta vez con toda la autoridad de su autor, estaba llamada a interferir en este proceso. Para el estudioso Jens Malte Fischer, el auténtico pecado de Wagner fue precisamente esta segunda edición, pues fue la que puso de manifiesto el paso del prejuicio antijudío al auténtico síndrome antisemita[2].

Bajo la forma de una carta abierta a la condesa Marie Muchanoff, Wagner dotó a esta reedición de una breve introducción y de un largo epílogo que constituye un notable ejemplo clínico de manía persecutoria y de paranoia conspirativa. En él Wagner expresa su convicción de que por culpa de la primera edición de su panfleto se había convertido en víctima de un secreto complot judío contra sus nuevas creaciones musicales, fábula que el citado Malte Fischer ha desmentido de forma convincente[3].

---

2. Jens Malte Fischer, 'Das Judentum in der Musik. Entstehung, Kontext, Wirkung' en D. Borchmeyer, A. Maayani y S. Vill (eds.) *Richard Wagner und die Juden* (Stuttgart-Weimar, 2000) p. 47.

3. Jens Malte Fischer, *Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik'. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitis-*

Wagner reeditó el panfleto por la época en la que también publicó los escritos surgidos en torno a la figura de su gran mecenas, el rey Luis II de Baviera. Fueron los años que precedieron a la fundación del segundo Reich en 1871, una época de nacionalismo alemán exacerbado. Los debates sobre lo que era o no *alemán* estaban a la orden del día y constituían una de las principales preocupaciones intelectuales de Wagner. Alemania, dividida todavía en diversos estados independientes, aún era una nación sin Estado. "Lo alemán" no era un título incontestable de ciudadanía, sino una abstracción que sólo se fundamentaba en una lengua y en un determinado concepto de cultura. En este contexto, los esfuerzos por la emancipación legal de los judíos resultaban especialmente problemáticos. A cambio de su emancipación, a los judíos se les exigía una asimilación prácticamente absoluta al ideal abstracto de "lo alemán".

El impacto de esta reedición del panfleto superó con creces lo que el propio Wagner había esperado. Recibió una gran oposición, no sólo por parte de los judíos, sino también de una fracción considerable de los alemanes gentiles. Se han contabilizado 170 reacciones públicas, casi todas contrarias al contenido del panfleto[4]. Wagner recibió amenazas anónimas y cartas de amigos que le expresaban formalmente su repulsa. Pero, naturalmente, también hubo misivas y artículos favorables. El panfleto causó indignación en París y al parecer perjudicó las representaciones de *Rienzi* que se estaban celebrando en la capital francesa. En Berlín fue preciso posponer una función de *Lohengrin* debido al furor causado[5]. Poco a poco el escándalo remitió, aun-

---

mus (Frankfurt/Leipzig 2000), pp. 28 ss.

4. Ulrich Drüner, *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler* (Colonia – Weimar – Viena, 2003), p. 143.

5. Milton E. Brener, *Richard Wagner and the Jews*, (Jefferson, 2006), p. 154.

que ya nunca se olvidó la postura que Wagner había adoptado públicamente respecto a los judíos. A partir de entonces, los antisemitas alemanes que proliferaban cada vez más pasaron a considerarlo uno de ellos. Su escrito fue un texto pionero para el peligroso antisemitismo político que eclosionó en 1879[6]. Aunque Wagner se distanció de este movimiento, daba por hecho que su panfleto lo había iniciado[7].

El judaísmo en la música retoma, perpetúa y dota de autoridad a estereotipos antijudíos muy extendidos en la Europa del siglo XIX. La asociación del judío con la usura y, por tanto, con el capital, hunde sus raíces en la Edad Media. También el mito del judío parasitario que no produce nada propio tiene un origen medieval, aunque Lutero lo agravara: los judíos no aran la tierra, sino que se enriquecen con préstamos[8]. Algo más reciente es la vinculación del judío con la prensa y el periodismo, que data de principios del siglo XIX[9] (significativamente, Wagner detestaba el periodismo desde que tuvo que ejercerlo como profesión alimenti-

6. Jens Malte Fischer, 'Das Judentum in der Musik. Entstehung, Kontext, Wirkung' en D. Borchmeyer, A. Maayani y S. Vill (eds.) *Richard Wagner und die Juden* (Stuttgart-Weimar, 2000) p. 44 ss.

7. "Nos reímos de que, tal como parece, su panfleto [*El judaísmo en la música*] fuera el origen de esta lucha [del antisemitismo político alemán]". Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1878-1883*, (Múnich/Zúrich, 1977), entrada del 11 de octubre de 1879, p. 424

8. Entretanto se ha demostrado que, contrariamente a lo que se suele creer, no es cierto que los judíos tuvieran el monopolio de los préstamos. Ver Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Anti-Semitism* (Philadelphia y Jerusalén, 1983), pp. 188-194.

9. En 1832 Friedrich von der Hagen ya sugirió que la falta de una lengua nativa forzaba a los judíos a emplear la prosa baja del periodismo, supuestamente un argot tan corrupto y desagradable como su acento al hablar alemán. Ver Barry Milington, 'Is there anti-semitism in *Die Meistersinger*?' en *Cambridge Opera Journal* Vol. 3, Nº 3 (Nov. 1991), pp. 247-260.

cia durante sus años de privaciones en París). Algunas de las frases más chocantes del panfleto parten también de viejos estereotipos, como lo ajena y desagradable que supuestamente resulta "la articulación siseante, estridente, zumbante y arrastrada del habla judía".

No obstante, sería un error considerar el texto de Wagner como una mera concesión al espíritu de la época. Si, como hemos dicho anteriormente, el panfleto debe considerarse un *clásico* del antisemitismo europeo, lo es porque aporta al discurso antisemita algunas novedades importantes. Una de ellas es lingüística: Wagner introduce en el vocabulario alemán una expresión que tendría una triste fortuna en décadas posteriores, la de la "judaización" (*Verjudung*), en referencia a la intromisión supuestamente excesiva de judíos en ámbitos anteriormente dominados por gentiles. Nunca antes se había empleado esta expresión.

Otra novedad es que Wagner no tiene reparos en referirse en su panfleto a una *animadversión instintiva* hacia lo judío: "Aún hoy no hacemos sino autoengañarnos premeditadamente cuando pensamos que tenemos que ver con malos ojos y considerar incívico el anunciar públicamente nuestra aversión natural contra el ser judío".

Pero la aportación principal de Wagner es haber trasladado los prejuicios antisemitas al campo del arte. Para ello desarrolla una tesis peculiar: como las lenguas europeas no son innatas para los judíos, sino aprendidas, éstos no pueden participar de ninguna de las creaciones artísticas producidas en esta lengua. Lo único que son capaces de hacer es repetir como un loro una lengua que les es ajena. Al no poder mantener un discurso civilizado, tampoco pueden crear obras de arte estéticamente válidas. Tan sólo en la música los judíos han podido aprovechar el vacío producido tras la muerte de Beethoven para crear un banal sucedáneo, aprovechándose parasitariamente del estado de pa-

rálisis de la música alemana, idea para la que Wagner emplea la elocuente metáfora de los gusanos devorando un cadáver. A sus ojos, músicos judíos tan admirados como Felix Mendelssohn o Giacomo Meyerbeer no serían sino la confirmación de todo lo anterior.

EL PÁRRAFO FINAL DEL PANFLETO: SIGNIFICADO DE *HUNDIMIENTO*

Cuando Wagner escribe su panfleto, la música ya era considerada la principal portadora de la identidad alemana entre las artes. En este sentido, el contenido del *El judaísmo en la música* no está apelando a un aspecto que pudiera considerarse secundario para el sentir del momento. Wagner, que tenía la fantasía de una Alemania purgada de otredades, ve en la música atacada por el parásito judío el símbolo de los peligros que acechan a su concepción idealizada de la nación alemana. La única posibilidad de superar esta situación y eliminar el peligro es que el judío renuncie por completo a su identidad como tal. Y aquí es donde hace su aparición el célebre final del panfleto, sin duda la frase más citada del texto de Wagner, sobre todo por los problemas de interpretación que presenta en este contexto la palabra "hundimiento" (*Untergang*):

"¡Formad parte sin miramientos de este combate sangriento y autodestructor y entonces estaremos unidos y seremos iguales! Pero ¡tened en cuenta que sólo una cosa os redimirá de la maldición que pesa sobre vosotros: la redención de Ahasvero, el *hundimiento*!" (1850).

En la versión de 1869, la penúltima frase difiere un poco de la versión original:

"¡Formad parte sin miramientos *de esta obra redentora que consiste en renacer a partir de la autodestrucción* y en-

tonces estaremos unidos y seremos iguales! Pero ¡tened en cuenta que sólo una cosa os redimirá de la maldición que pesa sobre vosotros: la redención de Ahasvero, el *hundimiento*!" (1869).

La dificultad de este pasaje reside en que ya a mediados del siglo XIX la palabra "hundimiento" (*Untergang*) podía entenderse tanto en sentido literal como figurado; es decir, como 'ocaso' o 'inmersión', pero también como 'muerte'. Leída después de Auschwitz, esta frase adquiere connotaciones inquietantes que, sin embargo, resultaría temerario proyectar retrospectivamente sobre las intenciones originales de Wagner. Dicho esto, no deja de ser curioso que hubiera al menos un coetáneo, el crítico Johann Christian Lobe, que ya en 1850 entendió el final del panfleto en términos de aniquilación física. Lobe resumió sarcásticamente el texto de Wagner del siguiente modo: "Yo odio a los judíos: odio y envidio a Mendelssohn y a Meyerbeer; por eso aconsejo *aniquilar* a todos los judíos"[10].

La idea de la redención a través de la autodestrucción es un *leitmotiv* conceptual que se encuentra continuamente en las composiciones musicales y en los escritos de Wagner. Lo que el compositor parece proponer aquí a los judíos es la asimilación total: que abandonen su peculiar posición en la sociedad para participar junto a los alemanes gentiles en la revolución que pondrá fin a las estructuras antiguas del arte comercial y banalizado para llevar a Alemania hacia el camino del arte verdadero. Pero grandes abstracciones como *redención* o *revolución* no son sino conceptos vacíos sin la fobia antijudía capaz de dotarlas de significado y de ponerlas en funcionamiento. Para "redimirse a través de la autodestrucción" a los judíos no les basta con aprender

10. Cit. En Marion Linhardt, *Richard Wagner. Mein Leben mit Meyerbeer* en G. Oberzaucher-Schüller, M. Linhardt y T. Steiert (eds.), *Meyerbeer Wagner. Eine Begegnung* (Viena-Colonia-Weimar, 1998), p. 128).

bien la lengua, conocer la cultura o convertirse al cristianismo. Parece tratarse de un proceso mucho más profundo cuya hoja de ruta Wagner deja premeditadamente indefinida, por lo que el verdadero sentido del término *hundimiento* siempre será impreciso. Sólo sabemos que se trata de un proceso que cuesta "sudor, miseria, miedo y el colmo del sufrimiento y del dolor". Casi por la misma época Wagner escribió en *La revolución* (1849): "A partir de ahora ya sólo habrá dos pueblos: uno es el que me sigue; el otro, el que me ofrece resistencia. Al primero lo conduzco a la felicidad, mientras que pasaré por encima del otro pisoteándolo y aplastándolo, pues yo soy la Revolución"[11].

Las visiones esbozadas por Wagner encajan con el concepto del "antisemitismo de la redención" (*Erlösungs-Antisemitismus*) acuñado por Saul Friedländer, quien lo considera igualmente característico del antisemitismo nacionalsocialista. Para redimir a un pueblo es preciso destruir a su antagonista judío. Desde esta perspectiva no es infrecuente considerar a Wagner un profeta del Holocausto. Sin embargo, el propio Friedländer apunta una diferencia fundamental: para Wagner este antisemitismo sería metafórico, mientras que para Hitler habría sido físico. Otros estudiosos como Paul Lawrence Rose, posiblemente una de las voces más críticas con el antisemitismo wagneriano, se muestra más radical y considera que ambas dimensiones vibran simultáneamente en la estudiada ambigüedad del término *hundimiento*[12].

11. Wagner, *Werke, Schriften und Briefe; Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. XII (Leipzig, 1883) p. 249.

12. "Wagner, Hitler und historische Prophetie. Der geschichtliche Kontext von 'Untergang', 'Vernichtung' und 'Ausrottung'" en S. Friedländer y J. Rüsen (eds.) *Richard Wagner im Dritten Reich* (Múnich, 2000), p. 306.

En la ampliación del panfleto de 1869 Wagner aporta una nueva alternativa a esta confusa propuesta: "No estoy en situación de juzgar si la decadencia de nuestra cultura podría detenerse mediante una expulsión violenta del elemento ajeno [del judaísmo] que la está corrompiendo, ya que para ello harían falta unas fuerzas cuya existencia desconozco". Así pues, Wagner no descarta que la expulsión masiva de judíos de Alemania pudiera ser también una solución al supuesto "problema judío".

DERIVA HACIA EL ANTISEMITISMO RACIAL

Aunque se trata del único escrito wagneriano enteramente dedicado a esta cuestión, *El judaísmo en la música* no es el único ensayo en el que Wagner se refiere a los judíos. Sobre todo en los últimos cinco años de su vida el judaísmo se volvió un tema obsesivo en sus escritos y declaraciones privadas, estas últimas recogidas principalmente en los *Diarios* de su esposa Cosima. Wagner volvió sobre la cuestión judía en *Religión y arte* (1880), *Reconócete a ti mismo* (1881) y *Heroísmo y cristianismo* (1881), entre otros.

Con el paso del tiempo su postura se fue radicalizando cada vez más. En 1878, diez años después de que tratara de interferir en este proceso con la segunda edición de su panfleto, Wagner les explicó a sus hijos las consecuencias que había tenido a sus ojos la emancipación judía: "Por culpa de ello la burguesía ha quedado oprimida y el pueblo bajo se ha visto empujado a la corrupción. La revolución ha roto con el feudalismo, pero a cambio ha introducido el mammonismo"[13] (en referencia a Mammón, demonio del Nuevo Testamento que representa la riqueza y la avaricia). Meses después diría que la emancipación de los judíos

13. Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1878-1883*, (Múnich/Zúrich, 1977), 18 de junio de 1879, p. 367.

había sido "destructiva" y que Alemania había quedado aniquilada por su causa[14].

En 1879 Wagner declara que es partidario de la expulsión total de los judíos[15] y en 1881 le escribe a Luis II de Baviera (entre cuyas incontables peculiaridades no contaba precisamente el antisemitismo) que considera a la raza judía "el enemigo nato de la pura humanidad y de todo lo noble que haya en ella: que, sobre todo, los alemanes vamos a hundirnos por su culpa es incuestionable, y quizá yo sea el último alemán que en cuanto hombre artístico ha sabido plantarle cara al judaísmo que ya todo lo domina"[16].

Se ha intentado quitar hierro a la judeofobia de Wagner alegando que su antisemitismo no era político, sino *sólo* social y religioso. Para ello se suele recordar que Wagner se negó a firmar la petición de 1880 con la que Bernhard Förster (futuro cuñado de Nietzsche) acumuló 225.000 firmas para presentarlas al Reichstag y conseguir la restricción de las libertades judías. Podemos imaginarnos la sorpresa del wagneriano Förster ante lo que él no podía sino considerar una falta de coherencia ideológica. Incluso el director de orquesta Von Büllow, ex esposo de Cosima Wagner, había firmado la petición por "coraje cívico", a pesar de su temor a perder público judío en sus conciertos, y daba por hecho que también Richard Wagner actuaría así.

No sabemos cuál fue la razón por la que Wagner no firmó. Cosima anotó que su esposo ya había suscrito una petición anterior contra la vivisección en animales que no había servido para nada. Además, el texto estaba formulado en un lenguaje servil para con el canciller Bismarck, a quien

14. Cosima Wagner, op. Cit., 27 de diciembre de 1879, p. 273.

15. Cosima Wagner, op. Cit., 13 de octubre de 1879, p. 424

16. Mittelsbacher Ausgleich-Fonds y Winnifred Wagner (eds.), *König Ludwig II und Richard Wagner Briefwechsel* (Karlsruhe, 1936), carta del 22-XI-1881, p. 230).

Wagner detestaba. Pero quizá la verdadera razón fuera que en 1880 Wagner había dejado tras de sí un único festival de Bayreuth económicamente desastroso: para él las consecuencias de una pérdida de público habrían sido aún peores que para Von Büllow[17].

Hacia el final de su vida, el antisemitismo de Wagner fue adquiriendo matices cada vez más delirantes, en parte influidos por el antisemitismo racial que entonces empezaba a florecer. En una "drástica broma" formulada en privado el 18 de diciembre de 1881 y que anotó su esposa, Wagner manifestó su deseo de que todos los judíos se quemaran juntos mientras asistieran a una representación de *Natán el Sabio* de Lessing[18]. El contexto de la época agudiza la insolencia de esta salida de tono. Sólo diez días antes se había producido el terrible incendio del Ringtheater de Viena que causó una tremenda conmoción en toda Europa. Entre las llamas habían perecido más de 380 espectadores, en su mayoría judíos.

En 1880 Wagner había leído con interés y aprobación el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-55), del conde de Gobineau, con quien mantuvo amistad. Se reconocen los ecos de las teorías raciales en *¡Reconócete a ti mismo!* (1881), cuando Wagner escribe: "Ni siquiera la mezcla de sangre perjudica al judío; permite que el judío o la judía se casen con las razas más diversas, que lo que nacerá siempre será un judío"[19]. No obstante, en privado Wagner ya se había mostrado contrario a los matrimonios mixtos entre judíos y gentiles desde mucho antes, según re-

17. Jonathan Carr, *The Wagner Clan: The Saga of Germany's most Illustrious and Infamous Family*, (Nueva York, 2007), pp. 75s.

18. Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1878-1883*, (Múnich/Zúrich, 1977), 18 de diciembre de 1881, p. 852.

19. Cit. En Paul Lawrence Rose, "The Noble Anti-Semitism of Richard Wagner" en *The Historical Journal*, 25, 3 (1982), pp. 751-763 (p. 761).

gistra una entrada del *Diario* de Cosima Wagner de 1873: "Entonces ya no existiría ningún alemán, la sangre alemana no es lo bastante fuerte para resistirse a una lejía semejante, ya hemos visto como los normandos y francos se han convertido en franceses, y la sangre judía es aún mucho más corrosiva que la románica"[20]. Todas estas confusas ideas figuran en los ensayos en los que Wagner estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte y que se incluyeron en el llamado *Diario de Richard Wagner*. En ellos esbozaba unas teorías ya claramente seudo-darwinistas, según las cuales la selección natural operaba mediante las combinaciones adecuadas de hombre y mujer. Una mala combinación sexual era para Wagner la fuente de infelicidad, de capitalismo, de filisteísmo burgués y, en definitiva, de todos los males que acarreaba la sociedad[21].

20. Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1869-1877*, (Múnich/Zúrich, 1976), 7 de abril de 1873, p. 667.
21. Barry Goldensohn, "Wagner and Antisemitism" en *Salmagundi*, N° 112 (primavera de 1996), pp. 246-254.

LOS AMIGOS JUDÍOS DE WAGNER

Otro argumento frecuente para relativizar el antisemitismo de Wagner ha sido referirse a los diversos amigos judíos que tuvo el compositor. Incluso se han considerado estas amistades como una prueba de que, en realidad, Wagner no era antisemita, aunque públicamente se manifestara como tal. El argumento no deja de ser curioso. La circunstancia de que alguien publique textos antisemitas *a pesar* de tener amigos judíos, ¿constituye una absolución moral o, antes bien, todo lo contrario?

Para comprender esta aparente contradicción basta con leer atentamente el comentario del propio Wagner en la carta abierta a la condesa de Nesselrode con la que introduce el panfleto de 1869: sus "devotos" amigos judíos "van con él en el mismo barco", es decir, comparten su ideario antisemita.

Se alude aquí al complejo y delicado fenómeno del autoodio judío, descrito por primera vez por Theodor Lessing en 1930, y que tan difícil resulta de comprender para los nacidos después de 1945. En su imponente *Historia del antisemitismo,* Léon Poliakov se pregunta si la atracción que el antisemita ejercía sobre el judío no sería un pernicioso modo de reafirmar la propia germanidad[22]. En general, los

22. L. Poliakov, *L'histoire de l'antisémitisme de Voltaire à Wagner*, París, 1968, p. 452.

judíos asimilados pugnaban continuamente, desde tiempos de Moses Mendelssohn, por demostrar a sus conciudadanos, entonces sumidos en pleno fervor nacionalista, que eran tan alemanes como ellos, hasta el punto de asimilar incluso su antisemitismo. En cuanto a Wagner, escribe Poliakov que era un tirano que "se divertía jugando con el judío como el gato con el ratón"[23].

Repasemos brevemente algunas de las amistades judías de Wagner. Tenemos por ejemplo al virtuoso pianista Joseph Rubinstein. La relación entre ambos comenzó en 1872, cuando Rubinstein le escribió desde su Ucrania natal para comunicarle que estaba compleramente de acuerdo con todos los puntos expuestos en *El judaísmo en la música*, de modo que ya sólo podía, o bien suicidarse, o bien redimirse a la sombra del maestro. Wagner lo acogió y, sin pagarle salario alguno, lo convirtió en su pianista favorito. Rubinstein contribuyó significativamente a la composición para piano de *Parsifal*, lo cual no le impidió a Wagner dedicarle con frecuencia comentarios despectivos. A la muerte de Wagner, un Rubinstein desamparado y deprimido regresó a la ciudad en la que había conocido al gran maestro, Lucerna, y repartió su dinero entre los pobres horas antes de poner fin a su vida[24]. Aún no había cumplido los cuarenta años. Según le escribió Cosima Wagner a su hija Daniela von Bülow, Rubinstein le había hablado "conmovedoramente y entre sollozos del Mesías y de su esperanza en la caída de la raza judía"[25].

---

23. Poliakov, op. Cit., p. 454.

24. Según carta del padre de J. Rubnstein a Wagner del 22-IX-1884, cit. En Curt von Westernhagen, *Wagner: A Biography*, (Cambridge, 1978), p. 597.

25. Cosima Wagner, *Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow* 1866-1885, (Stuttgart y Berlín, 1933), carta del 10 de enero de 1881, p. 113.

Otro de los amigos judíos que iban "en el mismo barco" con Wagner fue el pianista Carl Tausig, discípulo favorito de Franz Liszt. Su devoción por Wagner lo llevó a fundar la Asociación del Patronato de Bayreuth, a fin de apoyar activamente la idea de los festivales wagnerianos. Tausig murió en 1871, a los treinta años de edad. El propio Wagner observó que *El judaísmo en la música* había sido el causante de su aniquilación[26].

Otra víctima de este extraño síndrome fue el director de orquesta Hermann Levi, amigo de Wagner y frecuente invitado de su casa. Inicialmente Levi quiso ser compositor, pero dudaba de la altura de su talento. La lectura de *El judaísmo en la música* terminó de convencerlo de que no debía seguir componiendo, puesto que como judío no deseaba contribuir a la decadencia de la música alemana preconizada por Wagner, cuyas teorías, en un rasgo psicológicamente autodestructivo, interiorizó por completo. En consecuencia, Levi quemó prácticamente todas sus composiciones entre 1868 y 1870 y ya sólo puso su talento musical al servicio de la obra de los músicos gentiles, en especial Wagner. "Tracé una gruesa línea y realicé mi propio auto de fe, dejando que *Lieder,* cuartetos *y* sinfonías se convirtieran en humo, sequé una lágrima y juré ahorrarle mis creaciones al mundo para siempre"[27]. No sabemos en qué términos habría juzgado la posteridad estas composiciones definitivamente perdidas. Al menos en el caso de Levi, y quién sabe de cuántos más, la declaración de Wagner de que no puede

26. "A la hora del café [...] hablamos de K. Ritter. R[ichard] afirmó que lo había aniquilado su artículo sobre el judaísmo, como también al pobre Tausig, pues había tenido sangre judía en las venas". En Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1869-1877*, (Múnich/Zúrich, 1976), entrada del 28 de enero de 1874, p. 786.

27. Ver Frithjof Haas, *Hermann Levi: From Brahms to Wagner* (Plymouth, 2012), p. 49.

haber un buen compositor judío acabó convirtiéndose en una profecía autocumplida.

Algunas de las declaraciones de Levi, recogidas en los diarios de Cosima Wagner, igualan o incluso superan la virulencia de las de Wagner: "El maestro de capilla [Hermann Levi] nos informa de un gran movimiento contra los judíos en todos los ámbitos; en Múnich se pretende apartarlos de la magistratura. ¡Él [Levi] espera que en veinte años hayan sido exterminados de raíz y que el público del *Anillo* sea otro pueblo! Nosotros 'conocemos la verdad', dice. Cuando estuvimos de nuevo a solas, Richard y yo hablamos de la extraña atracción que sienten algunos judíos hacia él"[28]. En otro momento, un Wagner muy irritado le dice a Levi que "a él, en cuanto judío, sólo le queda aprender a morir, cosa que Levi comprende bien" [29]. "Durante la cena [R. Wagner] habla de la triste influencia de los judíos sobre nuestras circunstancias y advierte a Levi contra su relación con ellos, algo que éste aceptó con benevolencia, pero también con tristeza"[30].

El asistente musical de Levi, Felix Weingartner, recuerda que en el entorno wagneriano de Bayreuth su maestro, por lo general un hombre seguro de sí mismo, se convertía en una persona completamente diferente: "No cesaba de inclinarse ante ellos y me resultaba embarazoso porque yo nunca había visto a Levi, el excelente músico y librepensador, comportarse de ese modo"[31].

A pesar de todo, Wagner permitió que Levi dirigiera una de sus obras más importantes, el *Parsifal*. La correspondencia de Wagner con Luis II de Baviera permite deducir que fue

28. Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1878-1883*, (Múnich/Zúrich, 1977), 14 de noviembre de 1880, p. 290.

29. Cosima Wagner, op. Cit., 12 de noviembre de 1880, p. 620.

30. Cosima Wagner, op. Cit., 18 de noviembre de 1880, p. 622.

31. Cit en Frithjof Haas, *Hermann Levi: From Brahms to Wagner*, (Plymouth, 2012), p. 163s.

la presión del rey lo que lo indujo a aceptar esta insólita situación[32]. Wagner intentó disminuir su impacto insistiendo a Levi para que se convirtiera al cristianismo: "Si no se bautiza no le dejaré dirigir mi *Parsifal*"[33]. Un año más tarde, el 19 de enero de 1881 Wagner le anunció oficialmente a Levi que podría dirigir el *Parsifal*, aunque añadiendo la tremenda condición del bautismo: "El ensombrecimiento del rostro de nuestro amigo llevó a Richard a cambiar de tema. [...] Así es como a los judíos buenos que hay entre nosotros siempre les corresponde un triste destino"[34]. Levi procedía de una familia de rabinos y, aunque era un judío asimilado, la conversión era una línea que ni siquiera él estaba dispuesto a traspasar. Wagner aún volvió a la carga un par de veces más, siempre sin éxito. *Parsifal* acabó siendo dirigida por un judío que, a pesar de su autoodio y de su devoción por el maestro, no estuvo dispuesto a renunciar a su identidad religiosa. Así, paradójicamente, fue precisamente su batuta judía la que acompañó por primera vez el hundimiento sobre la escena de su *alter ego* Kundry, la hechicera que arrastraba una maldición de siglos por haberse reído del dolor de Cristo en la cruz y que cae muerta tras el bautismo. "Con el bautismo, Kundry ha obtenido la meta de sus anhelos: su completa aniquilación (tal como indica la música, con sus bajos y su pizzicato, cuando cae inerte al suelo"[35]). Así lo indican las anotaciones a mano de la partitura de *Parsifal* de 1882 y 1883, en las que había participado Cosima.

---

32. Paul Lawrence Rose, "The Noble Anti-Semitism of Richard Wagner" en *The Historical Journal*, 25, 3 (1982), pp. 751-763 (p. 756).
33. Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1878-1883*, (Múnich/Zúrich, 1977), 28 de abril de 1880, p. 526.
34. Cosima Wagner, op. Cit., 20 de enero de 1881, p. 670.
35. Cit. En Hartmut Zelinsky, "Verfall, Vernichtung, Weltentrückung. Richard Wagners antisemitische Werk-Idee als Kunstreligion und Zivilisationskritik und ihre Verbreitung" en S. Friedländer y J. Rüsen (eds.) *Richard Wagner im Dritten Reich* (Múnich, 2000), p. 309.

EL JUDAÍSMO EN LA MÚSICA Y SUS CONSECUENCIAS

La figura operística de Kundry, un nuevo Ahasvero o judío errante en versión femenina, nos lleva a una cuestión fundamental: la importancia que cabe atribuir al antisemitismo públicamente proclamado de Wagner. ¿Hasta qué punto se ha infiltrado en su extraordinaria obra musical? La circunstancia de que la palabra "judío" no aparezca ni una sola vez en los libretos de su obra operística ha llevado a una parte de los estudiosos a concluir que el antisemitismo wagneriano únicamente se manifestaba en sus escritos de política cultural. Eso permitía romper una lanza a favor de la pureza de la obra musical de Wagner aun a costa del ideario de su autor

Pero Wagner no sólo se consideraba músico, sino también intelectual, como atestiguan los diez gruesos volúmenes de sus *Obras reunidas*. Si suponer una ruptura radical entre pensamiento y obra resulta incongruente en casi cualquier artista, tanto más tenía que serlo en el caso de Wagner, para quien el arte, lejos de ser un entretenimiento, constituía un factor fundamental para la redención de la nación alemana. Su antisemitismo no era una aberración menor surgida de alguna antipatía personal, sino un ingrediente esencial de su programa ideológico.

Precisamente su grandeza como artista le hizo ver que, si deseaba crear una obra universal e imperecedera que estuviera a la altura de esta misión, debía evitar en ella los mani-

queísmos panfletarios. Maestro sin igual de la subliminalidad, Wagner supo expresar el mensaje de regeneración social y cultural que vinculaba a su antisemitismo empleando adecuadamente la simbología de los códigos culturales de su época. La circunstancia de que estos códigos se hayan transformado notablemente en los últimos cien años nos impide captar ahora algunos de sus significados. Pero no por eso estaban menos presentes.

Así, por ejemplo, los críticos de finales del siglo XIX, entre ellos el mismísimo compositor Gustav Mahler, reconocieron de inmediato la caricatura judía en la figura del nibelungo Mime, en *Sigfrido*[36]. También el Beckmesser de *Los maestros cantores*, con su grotesco fracaso en la competición de canto, es un vivo ejemplo de la incapacidad artística judía, como ya reconocieron Theodor Adorno y Thomas Mann[37]. Musicalmente, Beckmesser tergiversa y parodia en su serenata el *leitmotiv* central del arte por medio de la parodia ridiculizadora de una vieja canción judía, algo que ya suscitó vehementes protestas durante el estreno de la ópera en Viena y Berlín. Cabe sumar a estas figuras la ya aludida Kundry y el enano Alberich. La codificación cultural de la imaginación antisemita en la obra de Wagner, entretanto estudiada con rigor y profundidad por Marc Weiner, ya deja poco lugar a dudas sobre la influencia que este ideario ha tenido también en su obra musical[38].

Pero la importancia de *El judaísmo en la música* va mucho más allá de esta discusión. Sus invectivas contra Felix Mendelssohn, por ejemplo, minaron durante décadas el prestigio que el compositor judío había logrado afirmar en vida en

36. Ver Ulrich Drüner, *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler* (Colonia, 2003), p. 211.
37. Ídem, p. 275.
38. Marc Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Nebraska, 1995).

el escenario musical europeo[39]. Algunas de las críticas a las que Wagner somete a Mendelssohn y a Meyerbeer en *El judaísmo en la música* se convirtieron en estereotipos que influyeron de manera determinante en la consideración que se tuvo después por la obra de otros músicos judíos, como Gustav Mahler.

Wagner fue en su época lo que hoy denominaríamos un líder de opinión y su prestigio como músico le daba a sus escritos antijudíos un aura de respetabilidad de la que carecían otros teóricos antisemitas de su época. De ahí la enorme influencia que *El judaísmo en la música* tuvo, para mal, en el pensamiento de su época.

El virulento antisemitismo que surgió del círculo de Bayreuth a la muerte del compositor, así como la apropiación de Wagner por parte del antisemitismo político hasta la subida al poder de Adolf Hitler, hunden sus raíces en este panfleto. En una época de industrialización sobreacelerada, el judío —con las caricaturas estereotípicas de un Alberich, un Mime o un Beckmesser— representaba el corruptor venido de fuera, el mundo prosaico de lo comercial, industrial y periodístico. Todo lo contrario de ese otro mundo estetizado y mítico de amores eternos, redenciones a través de la muerte, cisnes, doncellas y caballeros que volvía más tolerable la experiencia de la modernidad europea[40]. De ahí que en la influencia de Wagner sobre la cultura de su tiempo se entremezclen y confundan lo moral, lo político y lo meramente estético.

Ignorar las partes oscuras de Wagner en aras de su indudable grandeza musical supone un falseamiento no sólo de su música, sino también de nuestra historia.

Rosa Sala Rose

39. Anton Seljak, *Richard Wagner und das Judentum. Feindschaft aus Nähe?* (Norderstedt 2011), Kindle, posición 270.

40. Ver Leon Botstein, "Wagner at our Century" en Joseph Kerman, *Music at the Turn of the Century: A 19th Century Reader*, (Berkeley y Los Ángeles, 1990), p. 178.

EL JUDAÍSMO EN LA MÚSICA

A la señora Marie Muchanoff, nacida condesa de Nesselrode[1]

¡Honorabilísima señora!

Recientemente me hablaron de una conversación en la que usted participó y en la que se preguntó, asombrada, por las causas que subyacen a la hostilidad, a sus ojos incomprensible y de intencionalidad claramente denigratoria, con la que son recibidos todos y cada uno de mis logros artísticos, especialmente en la prensa diaria no sólo alemana, sino también francesa e incluso inglesa. He tenido ocasión de toparme aquí y allá con el mismo asombro en el artículo de algún redactor de prensa novel y todavía desinformado, que estimaba forzoso atribuir a mis teorías artísticas algo que las incitara a lo irreconciliable, pues de lo contrario no se podría comprender que precisamente a mí se me degrade a la menor ocasión, de manera incesante y desconsiderada, a la categoría de frívolo o de simple chapucero, dándoseme además el trato que a ello corresponde.

1. Marie Muchanoff, viuda de Kalergis, de soltera condesa Nesselrode (1823–1874). Rica y bella dama germano-polaca, pupila de Chopin y de Liszt, que había conocido pasajeramente a Wagner en París en 1853. Al volver de un largo viaje tuvo noticia de las pérdidas que había sufrido Wagner con sus óperas en París y le ofreció un regalo de 10.000 francos para cubrir el déficit. De este modo el nombre de Marie Muchanoff se sumó a la larga lista de grandes damas, algunas de ellas judías, positivamente impresionadas por Wagner y que no dudaron en hacerle regalos económicos para sacarlo de apuros.

Con lo que me permito exponerle a continuación, en respuesta a su pregunta, no sólo comprenderá usted lo esencial, sino que podrá también deducir por qué me siento obligado a ofrecer personalmente esta explicación. Y es que, al no ser usted la única en mostrar asombro, me siento impelido a proporcionar la misma respuesta a muchos otros y, por tanto, a hacerlo de forma pública. Por otro lado, yo no podría encomendarle esta tarea a ningún amigo, pues no sé de ninguno que se encuentre en una posición lo suficientemente independiente y firme para que pueda arriesgarme a extender también sobre él la hostilidad de la que soy víctima, y contra la que me hallo tan indefenso que no puedo sino limitarme a exponer sus motivos.

Ni siquiera yo mismo soy capaz de proceder a ello sin cierta congoja, aunque ésta no surge del miedo a mis enemigos (como en este aspecto ya no me cabe esperar lo más mínimo, tampoco me queda ya nada que temer), sino más bien de la preocupada consideración para con los devotos amigos que simpatizan sinceramente conmigo, amigos que me ha regalado el destino y que proceden de la misma estirpe de elementos nacional-religiosos de la más moderna sociedad europea, cuyo odio irreconciliable me he ganado por comentar sus peculiaridades, tan perjudiciales a nuestra cultura y difícilmente extirpables. Pero contra dicha congoja me animó el constatar que estos raros amigos van conmigo en el mismo barco; es más, que se ven abocados a sufrir más sensiblemente y con mayor ignominia la misma presión a la que se ven sometidas todas las personas afines a mí[2], pues no puedo aspirar a hacer plenamente comprensibles mis argumentos sin arrojar luz suficiente sobre la presión paralizadora que la sociedad judía hoy dominante ejerce sobre el desarrollo humano de sus propios parientes de estirpe.

2. Sobre los amigos judíos de Wagner, ver introducción, p. 30.

Con eso reciba a continuación en primer lugar un texto de mi pluma que publiqué hace ahora más de dieciocho años.

EL JUDAÍSMO EN LA MÚSICA (1850)[3]

Recientemente se habló en la *Neue Zeitschrift für Musik*[4] de un "gusto artístico hebreo": era inevitable que tanto el cuestionamiento como la defensa de esta expresión se sucedieran enseguida. Estimo relevante ahondar más en este asunto, que hasta ahora la crítica sólo había tratado a escondidas o en arrebatos de cierta excitación. Al disponerme a ello no pretendo tanto aportar algo nuevo como explicar el sentimiento que de manera inconsciente se manifiesta en el pueblo en forma de profunda aversión contra el ser judío, sin pretender reavivar artificialmente algo inexistente por medio de alguna fantasía, sino hacer explícito algo que existe en la realidad. Cualquier crítica obrará en contra de su propia naturaleza si pretende otra cosa en sus ataques o defensas.

Como nuestra intención únicamente es explicar los motivos de esta repulsa popular contra el ser judío, también presente en nuestra época, en lo que respecta al arte y, más concretamente, a la música, tendremos que dejar a un lado

3. Aunque Wagner indica aquí la fecha de la publicación original como si el texto no hubiera sufrido variaciones, la reedición de 1869 incorpora ciertas alteraciones de la versión original. Aunque en lo esencial el contenido sigue siendo el mismo, destacaremos a pie de página los casos en que la divergencia con respecto a la edición original resulte especialmente relevante.

4. *Nueva Revista de Música.* Fundada por Robert Schumann en abril de 1834, quien también escribió muchos de sus artículos. En 1844 Schumann le cedió el puesto de editor a Franz Brendel, quien compró la revista y siguió a su cargo hasta su muerte en 1868. La publicación sigue existiendo en la actualidad.

la explicación de dicha manifestación en los ámbitos de la religión y de la política. En el terreno religioso hace ya tiempo que los judíos han dejado de ser enemigos odiosos... ¡gracias a todos los que se han ganado el odio del pueblo en el mismo seno de la religión cristiana! En la política propiamente dicha nunca hemos entrado verdaderamente en conflicto con los judíos. Incluso les concedimos la fundación de un reino de Jerusalén, y en este sentido más bien tuvimos que lamentar que el señor Von Rothschild fuera demasiado listo para hacerse nombrar Rey de los Judíos, prefiriendo, como es bien sabido, seguir siendo "el judío de los reyes". Pero las cosas cambian ahí donde la política pasa a convertirse en un asunto social. Aquí la especial situación de los judíos nos indujo a hacer un llamamiento a la justicia humanitaria durante el tiempo en que más claramente despertó nuestra conciencia el ansia de libertad social. Al luchar por la emancipación de los judíos estábamos combatiendo más por un principio abstracto que por su caso concreto[5]. Así como todo nuestro liberalismo fue un juego mental no especialmente clarividente, pues nos volcamos por la libertad del pueblo sin conocerlo, es más, incluso con aversión ante cualquier roce real con él, también nuestro afán por la igualdad de derechos de los judíos se debía más al estímulo que nos proporcionaba una idea genérica que a una simpatía real. Pues aun con todo lo que se dijo y se escribió a favor de la emancipación de los

5. En referencia al "período revolucionario" de la vida de Wagner, marcado por la influencia del idealismo alemán —en especial de la filosofía de Hegel— y más tarde por las ideas anarquistas de Bakunin, con quien se relacionó. Este período culminó con su actividad política en la llamada "Revolución de Dresde" de 1849, la cual le obligó a huir primero a Weimar y después a Zúrich. Como demuestra este panfleto, en 1850 ya había cambiado de opinión con respecto al liberalismo. Sin embargo, ya nunca renunció a su crítica del capitalismo, que él —al igual que Karl Marx— vinculaba a lo judío.

judíos, al entrar en contacto real y activo con ellos siempre sentimos una espontánea repulsión.

Y aquí llegamos a un punto que nos aproxima un poco más a nuestro objetivo: tenemos que explicarnos lo *espontáneamente repulsivo* que tienen para nosotros la personalidad y la esencia de los judíos a fin de justificar esta aversión instintiva, dándonos buena cuenta de que es más fuerte y predominante que nuestro afán consciente por librarnos de ella. Aún hoy no hacemos sino autoengañarnos premeditadamente cuando pensamos que tenemos que ver con malos ojos y considerar incívico el anunciar públicamente nuestra aversión natural contra el ser judío. Sólo en tiempos recientes parecemos haber entendido que resulta más razonable liberarnos de la presión de ese autoengaño a cambio de poder contemplar con total objetividad el objeto de nuestra simpatía forzosa y acertar a comprender nuestra aversión contra él, que sigue existiendo a pesar de todas las ficciones del liberalismo. Para nuestra sorpresa, constatamos que durante nuestra lucha liberal flotábamos en el aire y combatíamos contra las nubes mientras alguien se apoderaba del bello suelo de la realidad más firme; alguien que encontraba la mar de entretenidos nuestros saltos en el aire, pero que nos consideraba demasiado ridículos para indemnizarnos cediéndonos una porción del suelo de la realidad que había usurpado. Sin darnos cuenta, el 'acreedor de los reyes' se había convertido en el Rey de los Acreedores, y ya no podemos sino considerar cándida en extremo la petición de emancipación de este rey, cuando ahora somos nosotros quienes nos vemos en la necesidad de luchar para emanciparnos de los judíos. En el orden presente de las cosas, el judío ya está mucho más que emancipado: él nos rige, y seguirá haciéndolo mientras el dinero siga siendo un poder contra el que todo lo que hagamos o dejemos de hacer pierda su fuerza. Que

la miseria histórica de los judíos y la rapaz brutalidad de los poderosos germano-cristianos fueran quienes pusieron ese poder en manos de los hijos de Israel, es algo que no corresponde dilucidar aquí. Pero hay un aspecto cuyas causas sí merecen nuestra atención: la imposibilidad de seguir creando algo natural, necesario y verdaderamente bello sobre la base de la evolución actual del arte sin darle a éste un vuelco radical es precisamente lo que ha puesto el gusto artístico del público actual en las industriosas manos judías. El tributo que bajo afanes y tormentos le rendían los siervos a los señores del mundo romano y medieval, hoy el judío lo está convirtiendo en dinero. Al ver esos papelitos de inocente apariencia, ¿quién se da cuenta de que llevan adherida la sangre de incontables generaciones? Lo que con un esfuerzo inaudito, que les consumió el aliento y la vida, los genios artísticos le arrancaron al demonio enemigo de las artes durante dos infaustos milenios, el judío lo convierte en un tráfico comercial de mercancía artística. Al ver esas bonitas obritas de arte, ¿quién se da cuenta de que han sido encoladas con el sagrado sudor del genio atormentado de dos mil años?

No es preciso que demostremos aquí la judaización del arte moderno: salta a la vista y ella sola se confirma ante los sentidos. Nos llevaría demasiado lejos proponernos explicar este fenómeno con pruebas extraídas de la índole particular de nuestra historia del arte. Pero si lo que nos parece más necesario es emanciparnos de la presión del judaísmo, lo que tenemos que considerar más importante es, por encima de todo, verificar la idoneidad de nuestras fuerzas para este combate de liberación. Sin embargo, no obtendremos estas fuerzas mediante la definición abstracta de ese fenómeno, sino mediante el conocimiento preciso de la naturaleza de esa sensación que nos habita involuntariamente y que se manifiesta en forma de repulsión instintiva contra el ser

judío. Si la admitimos sin ambages, será por medio de ella, la invencible, como se nos aclarará qué es lo que odiamos de él. Sólo a lo que conozcamos con precisión podremos plantarle cara. Es más, sólo mediante su completo desvelamiento podremos concebir la esperanza de expulsar al demonio de ese campo en el que sólo puede mantenerse bajo la protección de una sombría penumbra, la misma penumbra que nosotros, los benévolos humanistas, hemos proyectado sobre él para que su visión nos resultara menos repugnante.

* * *

En nuestra vida cotidiana, el judío —que, como es bien sabido, tiene a un dios sólo para él— llama primero nuestra atención por su apariencia externa que, independientemente de la nacionalidad europea a la que pertenezcamos, contiene algo desagradablemente ajeno a ella. De un modo inconsciente, no deseamos tener nada en común con una persona de aspecto semejante. Antiguamente esta circunstancia tenía que ser una desgracia para el judío, pero en la actualidad nos damos cuenta de que se siente muy a gusto con ello. A juzgar por sus éxitos, es probable que, entretanto, esa diferencia respecto a nosotros incluso se le antoje una distinción. Dejando a un lado el aspecto moral del efecto que causa este desagradable juego de la naturaleza, aquí sólo queremos destacar, en referencia al arte, que esa apariencia externa nunca podrá concebirse como objeto de representación artística: cuando las artes plásticas pretenden representar a un judío suelen tomar sus modelos de la fantasía, refinando sabiamente o excluyendo por completo precisamente todo aquello que en la vida real caracteriza la apariencia judía a nuestros ojos. Pero un judío nunca irá a parar al escenario de un teatro: las excepciones a esta regla son tan escasas y particulares que no hacen sino confirmar-

la. No podemos imaginarnos a un personaje antiguo o moderno, ya sea un héroe o un galán, interpretado por un judío sobre el escenario sin experimentar involuntariamente lo ridículamente inadecuado de una representación semejante[a]. Y éste es un aspecto muy importante: un ser humano cuya apariencia tenemos que considerar inadecuada para el mensaje artístico, y no para representar a una personalidad determinada, sino en razón de su estirpe en general, no podremos considerarlo tampoco capacitado para expresarse artísticamente.

Sin embargo, tanto más importante, incluso decisivo, es observar el efecto que el judío causa sobre nosotros a través de su *lengua,* pues éste es el principal punto de apoyo para desentrañar su influencia en la música. El judío habla la lengua de la nación en la que vive y en la que vivieron generaciones anteriores a él, pero la habla siempre como un extranjero. En la medida en que, llegados a este punto, se impone analizar también las causas de este fenómeno, se nos permitirá pasar por alto la crítica a la civilización cristiana responsable de haber preservado al judío en su forzoso aislamiento, del mismo modo que, en vistas del éxito de este aislamiento, tampoco pretenderemos inculpar de ello a los judíos. Por el contrario, lo que nos interesa es examinar el carácter estético de estos resultados. En primer lugar, la circunstancia de que el judío sólo hable las lenguas europeas modernas en cuanto lenguas aprendidas, y no nativas, le impide necesariamente expresarse de un forma característica, autónoma y afín a su modo de ser. La expresión y la evolución de una lengua no es obra de unos individuos, sino de una comunidad histórica. Sólo quien haya crecido espontáneamente en esta comunidad será también partícipe de sus creaciones. El judío, sin embargo, estaba fuera de dicha comunidad, a solas con su Yahvé, en una estirpe dispersa y sin raíces, a la que forzosamente le estaba negado

evolucionar a partir de sí misma, del mismo modo que incluso la peculiar lengua (hebrea) de esta estirpe sólo se conserva como lengua muerta. Crear auténtica poesía en una lengua que no es la propia hasta ahora le ha resultado imposible incluso a los mayores genios. Toda nuestra civilización y nuestro arte europeos han sido siempre para el judío una lengua extraña, pues del mismo modo en que no han tomado parte en la formación de ésta, tampoco lo han hecho en la evolución de aquéllos. A lo sumo, el desgraciado y apátrida judío se habrá limitado a observarlos fríamente, incluso con hostilidad. En esta lengua, en este arte, el judío no podrá sino repetir o imitar, pero nunca expresarse verdaderamente mediante obras de arte o poesía.

Nos repugna especialmente la expresión puramente sensual de la lengua judía. Aun con sus dos mil años de trato con naciones europeas, la cultura no ha acertado a romper la peculiar obstinación del natural judío en la característica pronunciación semita. En primer lugar, a nuestro oído le resulta decididamente ajeno y desagradable la articulación siseante, estridente, zumbante y arrastrada del habla judía. Un empleo totalmente ajeno a nuestra lengua nacional y una torcedura caprichosa de las palabras y de las construcciones fraseológicas proporcionan a estos sonidos el carácter de un parloteo insoportablemente confuso, de modo que al escucharlo no podemos evitar mantener nuestra atención más ligada a la repugnante forma del discurso judío que a su contenido. Es fundamental reconocer y tener presente lo importante que resulta esta circunstancia para explicar la impresión que las obras musicales de los judíos modernos causan en nosotros. Cuando oímos hablar a un judío, la falta absoluta de expresión humana de su discurso nos hiere involuntariamente: la fría indiferencia de su peculiar parloteo se exalta sin motivo hasta alcanzar la excitación propia de una pasión extrema y acalorada. En cambio,

si nosotros nos viéramos inducidos a expresarnos con similar exaltación, él nos evitaría, puesto que es incapaz de darnos réplica. Un judío nunca se exaltará al intercambiar con nosotros sus sensaciones, sino que lo hará sólo en el interés concreto y egoísta de su vanidad o de su beneficio, cosa que, dada la expresión deformadora de su habla, siempre le proporcionará a su exaltación un aire ridículo, despertando en nosotros todo menos simpatía por sus intereses. Y aunque en principio nada nos impide concebir que, cuando los judíos departen entre ellos sobre sus propios asuntos —especialmente en el ámbito familiar, que es el más susceptible de despertar sentimientos puramente humanos— también ellos sean capaces de darles a sus sentimientos una expresión capaz de generar simpatía, aquí no podemos tomar eso en consideración, puesto que se trata de centrarse en el judío que se dirige directamente *a nosotros* en el comercio de la vida y del arte.

Si el modo de hablar característico que aquí hemos expuesto hace al judío prácticamente incapaz de expresar artísticamente sus sentimientos y puntos de vista a través del *discurso*, con más razón tiene que resultarle imposible expresarlos a través del *canto*. Después de todo, el canto no es sino el discurso exaltado hasta la máxima pasión: la música es el lenguaje de la pasión. Si cuando el judío se exalta al hablar se nos manifiesta con un apasionamiento ridículo, pero nunca con una pasión capaz de generar nuestra simpatía, cuando se dispone a cantar nos resulta simple y llanamente insoportable. Cuando un judío canta, todo lo que ya nos había resultado repugnante en su apariencia y en su habla nos impulsará a salir corriendo, a no ser que nos retenga la naturaleza por completo ridícula de esta manifestación. En el canto, en cuanto expresión más viva e irrefutablemente auténtica de la sensibilidad personal, la odiosa circunspección de la naturaleza judía llega al colmo y, siguiendo una supo-

sición lógica, deberíamos considerar al judío potencialmente capacitado en cualquier campo artístico menos en aquellos cuya base la constituya precisamente el canto.

La capacidad sensitiva de contemplación de los judíos nunca ha permitido que surjan artistas plásticos de entre ellos: siempre han empleado sus ojos para cosas mucho más prácticas que la belleza y el contenido espiritual del mundo de las formas. Que yo sepa, en nuestra época no conocemos a ningún arquitecto ni escultor judío. Debo dejar para los especialistas en la materia si los pintores de ascendencia judía más recientes han sido capaces de crear realmente algo con su arte, pero estimo muy probable que estos artistas no adopten con respecto a las artes plásticas una posición muy distinta a la de los compositores judíos contemporáneos con respecto a la música, que es la cuestión que pasaremos a analizar ahora en mayor detalle.

El judío, que no es capaz de manifestársenos artísticamente ni por su apariencia externa, ni por su lengua, ni mucho menos por su canto, a pesar de todo ello ha conseguido dominar el gusto del público en la variante más extendida del arte moderno, la música. A fin de explicar este fenómeno, analicemos primero cómo le fue posible al judío hacerse músico.

A partir del punto de inflexión que se produjo en nuestra sociedad cuando el reconocimiento creciente del dinero lo llevó a ser la verdadera aristocracia que concede el poder, a los judíos, a quienes se había concedido como único oficio enriquecerse sin trabajar, es decir, la usura, ya no se les podía negar el título nobiliario de una nueva sociedad fundamentada exclusivamente en el dinero; es más, ellos mismos lo trajeron consigo. Nuestra educación actual, sólo accesible a los adinerados, no les estuvo negada, tanto más cuanto que entretanto ésta se había degradado a la categoría de artículo de lujo adquirible. A partir de este momento hace su

aparición en nuestra sociedad el *judío cultivado*[6], cuya diferencia respecto al judío vulgar e ineducado debemos examinar atentamente. El judío cultivado ha hecho esfuerzos indecibles por apartar de sí todas las llamativas características de sus correligionarios de clase baja. En muchos casos incluso ha estimado oportuno disimular mediante el bautismo cristiano todo rastro de su origen. Sin embargo, al judío cultivado esta medida nunca le ha aportado los frutos deseados. Tan sólo le ha servido para aislarse por completo y convertirse en la más desalmada de las criaturas, hasta el punto de hacernos perder toda simpatía inicial por el trágico destino de su pueblo. Tras romper temerariamente el vínculo con sus antiguos compañeros de infortunio, no pudo tampoco establecer un vínculo nuevo con la sociedad hacia la que pugnaba por ascender. Únicamente tiene relación con quienes necesitan su dinero, sólo que el dinero nunca ha permitido establecer un vínculo fructífero entre los hombres. El judío cultivado parece un objeto extraño y apático en medio de una sociedad a la que no comprende, con cuyas tendencias y afanes no simpatiza, cuya historia y desarrollo lo han dejado indiferente. Desde semejante posición hemos visto cómo entre los judíos surgían pensadores: el pensador es el poeta que mira hacia atrás, mientras que el auténtico poeta es un profeta que anuncia el futuro. Y

6. Wagner emplea para referirse al judío culturalmente asimilado la expresión "judío cultivado" o "judío educado" [*gebildeter Jude*, es decir, judío dotado de *Bildung*] (ver también nota 12). La figura del judío asimilado —es decir, el judío que hace suyas la lengua y cultura de su entorno gentil— se extendió durante el siglo XIX especialmente en los territorios de habla alemana gracias al movimiento judío de Ilustración Haskalá, fundado por el judío alemán Moses Mendelssohn (1729-1786), abuelo del célebre compositor. La *asimilación* se puede entender como la respuesta alemana a la *emancipación*, surgida en Francia en 1791, al hilo de la Revolución, y que otorgó plenos derechos de ciudadanía a los judíos sin esperar de ellos que renunciaran a su acervo cultural propio.

o único que capacita para ejercer de profeta es la más pro-
unda y apasionada simpatía con una comunidad grande y
le objetivos comunes, cuya expresión inconsciente el poe-
a analizará en función de su contenido. Aislado por com-
pleto de esta naturaleza común debido a su posición, arran-
ado del vínculo con su propio pueblo, al judío más distin-
guido la educación que ha adquirido y pagado le resultará
necesariamente un lujo, ya que en el fondo no sabe qué ha-
er con ella. No obstante, ocurre que una parte de esta edu-
ación la constituyen nuestras modernas formas artísticas,
obre todo la que más fácil resulta de aprender: la *música;*
nás concretamente la clase de música que fue separada de
as restantes disciplinas artísticas y que, gracias al empeño y
a fuerza de unos genios extraordinarios, fue elevada a la ca-
egoría de la forma más universal de expresión. Esa catego-
ía le permitía, o bien expresar lo más sublime en un nuevo
ermanamiento con las demás artes, o bien lo más indife-
ente y trivial si persistía en aislarse de ellas. Dada la aludi-
la situación del judío cultivado, lo único que podía expre-
ar en caso de que pretendiera manifestarse a través del arte
ra precisamente lo indiferente y trivial, ya que todo su afán
rtístico no era sino un impulso lujoso e innecesario. Podía
xpresarse de una u otra manera según le inspirara el hu-
nor del momento o algún interés ajeno al arte, pues nunca
entía la necesidad de expresar algo firme, necesario y ver-
adero. Al contrario, sólo experimentaba la necesidad de
ablar, no importa el *qué*, tan sólo consideraba digno de
us cuidados el *cómo*. Actualmente ningún arte ofrece has-
a tal punto la posibilidad de hablar sin decir nada como la
núsica, pues en ella, en cuanto disciplina artística absolu-
a, los mayores genios ya han dicho todo cuanto había que
ecir. A partir de aquí ya sólo queda repetirlo machacona-
nente, de un modo meticulosamente preciso y de simili-
ud engañosa, al igual que los papagayos repiten las pala-

bras y sentencias de los humanos, pero con la misma falta de expresión y de verdadero sentimiento que estas ridículas aves, con la salvedad de que en el lenguaje simiescamente imitativo de nuestros hacedores de música judíos se hace perceptible una peculiaridad especial, precisamente la de la elocución característicamente judía que ya hemos mencionado aquí.

Si bien las peculiaridades del habla y del canto judíos en su versión más estridente son atribuibles sobre todo al judío vulgar que ha permanecido fiel a su pueblo, mientras que el judío cultivado trata de deshacerse de ellas con indecibles esfuerzos, sin que por eso dejen de permanecer adheridas a él con impertinente contumacia. Además de que este infortunio puede explicarse en términos puramente fisiológicos, su causa se encuentra también en la posición social del judío cultivado. Por mucho que nuestro actual arte de lujo ya casi sólo flote en el aire de nuestra arbitraria fantasía, siempre quedará al menos una fibra que lo mantenga unido a su suelo natural, que es el verdadero espíritu del pueblo. No importa en qué disciplina artística escriba un auténtico poeta, que sólo obtendrá su inspiración al partir de la contemplación leal y afectuosa de la vida espontánea que únicamente se le manifestará en su propio pueblo. ¿Dónde encontrará ese pueblo el judío cultivado? Desde luego, no sobre el suelo de la sociedad en la que desempeña su papel de artista. Si algún vínculo tiene con esta sociedad, lo tendrá sólo con las excrecencias que se hayan desprendido de su auténtica y saludable cepa. Pero incluso en ese caso su vínculo carecerá de amor, y esa falta de amor tiene que hacérsele cada vez más patente a medida que, al buscar alimento para su creación artística, descienda hacia las capas populares de esta sociedad. Aquí no sólo todo le resultará más extraño e incomprensible, sino que la aversión espontánea del pueblo contra él se le manifestará con hiriente crudeza,

pues a diferencia de lo que ocurre en las clases más ricas, en el pueblo llano esa aversión aún no está debilitada ni rota por intereses crematísticos o por cumplir con determinados intereses comunes. Sensiblemente rechazado en su contacto con este pueblo y totalmente incapaz de aprehender su espíritu, el judío cultivado se verá impelido a regresar a las raíces de su propia estirpe, que, al menos, sabrá comprender mucho mejor. Tanto si quiere como si no, no tiene más remedio que beber de esa fuente, sólo que de ella únicamente sabrá extraer un *cómo*, y no un *qué*. El judío nunca ha tenido un arte propio, de ahí que tampoco haya tenido nunca una vida dotada de contenido para el arte: tampoco hoy podrá encontrarle a esta vida un contenido de verdadero significado humano. Lo único que encontrará será la peculiar forma de expresión que hemos descrito más arriba. Al compositor judío la única expresión musical que le ofrece su propio pueblo es la liturgia musical de su culto a Yahvé. La sinagoga es la única fuente de la que el judío puede extraer motivos populares *comprensibles* para su arte. Y por muy inclinados que estemos a imaginarnos su culto musical como distinguido y sublime en su pureza primigenia, no podemos por menos que ver que esta pureza ha llegado hasta nosotros en una asquerosa turbiedad. Desde hace miles de años, nada en ella ha evolucionado desde su propia plenitud vital. Al contrario: como es habitual en el judaísmo, la forma y el fondo se han preservado rígidamente. Sin embargo, toda forma que no se reavive a medida que se renueve su fondo acabará por descomponerse. Toda expresión cuyo contenido haya dejado hace tiempo de ser un sentimiento vivo pierde su sentido y se deforma. ¿Quién no ha tenido ocasión de comprobar lo grotesco que resulta el canto ritual en una sinagoga popular? ¿Quién no se ha sentido conmocionado por la repugnante sensación, mezcla de ridículo y espanto, que ha tenido al escuchar esos gorgoteos, estriden-

cias y parloteos que perturban la mente y los sentidos, hasta el punto de que ninguna caricatura premeditada sería capaz de deformar algo de un modo más repulsivo que lo que aquí se nos ofrece con la más ingenua seriedad? Aunque en los últimos tiempos el espíritu reformista haya tratado activamente de recuperar la pureza inicial de estos cantos, por su misma naturaleza esta iniciativa, surgida de la inteligencia judía más elevada y reflexiva, no es sino un empeño infructuoso e impuesto desde arriba, que nunca podrá desarrollar suficientes raíces para que el judío cultivado, que busca la auténtica fuente vital de sus necesidades artísticas en el pueblo, pueda encontrar reflejada dicha fuente en esta clase de esfuerzos intelectuales. El judío cultivado busca lo espontáneo y no lo intelectualizado, cuando en realidad lo intelectualizado es *su* producto. La única espontaneidad que se le presenta es la de esa expresión deformada.

Si bien ese regreso a la fuente del pueblo por parte del judío cultivado no resulta premeditado, como tampoco lo es en un artista, sino que la misma naturaleza del arte se lo impone involuntariamente, la impresión recibida se le transferirá a sus producciones artísticas con igual falta de premeditación, por lo que dominará de un modo incontrolable toda su manifestación expresiva. Los melismas y ritmos de los cánticos de la sinagoga se apoderan de su fantasía musical del mismo modo en que la interiorización espontánea de las tonadas y ritmos de nuestra música y baile populares fueron el principal impulso creativo de los creadores de nuestra música instrumental y belcantística. Del extenso ámbito de lo popular y artístico de nuestra música, lo único que le resulta aprehensible a la sensibilidad musical del judío cultivado es lo que piensa que puede comprender. Pero lo único que le resultará verdaderamente comprensible, tan comprensible como para que pueda emplearlo artísticamente, será lo que de algún modo se asemeje un poco

a las peculiaridades musicales de los judíos. Si al escuchar la ingenua esencia de nuestra música, que espontáneamente genera formas nuevas, el judío se esforzara por sondear el corazón y el nervio que le dan vida, no podría por menos que asimilar el hecho de que no existe la más mínima similitud con *su* propia naturaleza musical, y la extraña naturaleza de este fenómeno tendría que sobresaltarlo hasta el punto de arrebatarle el valor de seguir participando de nuestra creación artística. Sin embargo, su posición entre nosotros no le permite al judío penetrar tan profundamente en nuestra esencia. De ahí que, ya sea premeditada (en la medida en que reconozca la posición que ocupa frente a nosotros) o involuntariamente (en cuanto no sea capaz de comprendernos en absoluto), se limitará a escuchar muy superficialmente nuestra disciplina artística y el organismo interior que la dota de vida, y sólo esa escucha meramente superficial le permitirá apreciar similitudes externas con la única música que le resulta comprensible y que es la característica de su propia esencia peculiar. Así que inevitablemente confundirá las exterioridades azarosas de la manifestación musical de nuestra vida y nuestro arte con su verdadera esencia. De ahí que las percepciones que tenga de ella, una vez nos haya devuelto artísticamente su reflejo, nos resulten extrañas, frías, peculiares, triviales, antinaturales y tergiversadas, de modo que las obras musicales judías suelen suscitar en nosotros la misma impresión que nos causaría un poema de Goethe recitado en la jerga judía.

Al igual que en esta jerga se entremezclan desordenadamente las palabras y constructos con una sorprendente falta de expresividad, el músico judío también mezclará las distintas formas y variantes estilísticas de todos los maestros y de todos los tiempos. En su música, topando una con otra en el caos más variopinto, encontraremos acumuladas las peculiaridades formales de todas las escuelas. Como en es-

tas producciones únicamente se trata de hablar, ignorando el objeto que haría que hablar valiera la pena, este parloteo sólo puede hacerse mínimamente grato al oído alternando lo suficiente la forma exterior de la manifestación artística de forma que a cada instante ofrezca un nuevo estímulo que capte nuestra atención. La exaltación interior y la pasión verdadera encuentran su lenguaje característico en el instante en que, ansiando ser comprendidas, se disponen a expresarse. El judío, al que ya hemos descrito en este sentido, carece de toda pasión auténtica, y más aún de una pasión susceptible de impulsarlo a crear arte a partir de sí mismo. Pero donde no hay pasión, tampoco hay serenidad. La serenidad auténtica y noble no es sino pasión domeñada por la resignación. Cuando la serenidad no viene precedida por la pasión, lo único que vemos es desidia. La única antítesis de esta última es ese irritante desasosiego que percibimos de principio a fin en las obras musicales judías, salvo en los momentos en que le cede espacio precisamente a dicha desidia, carente de toda sensibilidad y espíritu. Así, el resultado del propósito judío de hacer arte implica inevitablemente los defectos de la frialdad y de una irrelevancia tal que cae en la banalidad y el ridículo, por lo que no podemos sino calificar el período del judaísmo en la música moderna como uno de la más completa esterilidad y de una estabilidad pervertida.

¿En qué manifestación se expresa más claramente todo lo anterior? ¿Qué fenómeno resultará más adecuado para comprenderlo que las obras de un músico de procedencia judía, dotado de forma innata de un talento musical que pocos han tenido antes de él? Todo lo que se ofrecía a nuestra observación mientras sondeábamos nuestra aversión contra el ser judío; todas sus contradicciones, tanto internas como respecto a nosotros; toda su incapacidad; su no ser de nuestro suelo y, aun así, su deseo de relacionarse con noso-

tros sobre él, incluso de seguir desarrollando las manifestaciones que de él han surgido; todo eso se suma hasta generar un conflicto trágico en la naturaleza, la vida y la obra artística del prematuramente fallecido *Felix Mendelssohn-Bartholdy*[7]. Él nos ha demostrado que un judío puede estar dotado de toda una serie de talentos específicos, así como poseer la educación más exquisita y variada, junto con el sentido más elevado y sensible del honor, sin que todas estas virtudes le permitieran suscitar en nosotros ni una sola vez el efecto profundo, capaz de conmovernos el corazón y el alma, que esperamos del Arte, pues sabemos que el Arte tiene esa capacidad, y porque hemos experimentado incontables veces ese mismo efecto sólo con que uno de nuestros genios artísticos abriera la boca para dirigirse a nosotros. Dejamos a los críticos profesionales, que a estas alturas ya deberían compartir nuestras certezas, la tarea de demostrar esta observación incuestionable analizando en detalle la obra musical de Mendelssohn. Para explicarnos esta sensación en general nos basta con tener presente el que al escuchar una pieza musical de este compositor sólo nos hemos sentido cautivados en los casos en los que a nuestra fantasía, siempre ansiosa de distracción, se le ha ofrecido la representación, sucesión y entrelazamiento de las más finas, lisas y hábiles figuras, como cuando contemplamos los alternantes estímulos cromáticos y formales de un caleidoscopio, pero nunca allí donde estas figuras tendrían que haber plasmado sentimientos más profundos y vigoro-

7. El gran compositor Felix Mendelssohn murió en 1847, tres años antes de que Wagner publicara por primera vez el panfleto en 1850. En 1834, cuando Wagner aún era un músico prácticamente desconocido y plagado de deudas, le había enviado a Mendelssohn una sinfonía primeriza con la esperanza de que el compositor judío, por entonces director de orquesta del *Gewandhaus* de Leipzig, la programara en alguno de sus prestigiosos conciertos para abonados, pero éste dio la callada por respuesta.

sos[b]. Llegado este último caso, a Mendelssohn se le agotaba toda creatividad formal, de ahí que precisamente allí donde abordaba lo dramático, como en el caso del oratorio, tuviera que recurrir abiertamente a algún detalle formal característico del precursor al que hubiera decidido escoger como modelo estilístico[8]. Resulta significativo que para su moderno y expresivo lenguaje musical el compositor escogiera precisamente como gran ejemplo a imitar nuestro viejo maestro Bach. El lenguaje de Bach se formó en un período de la historia de nuestra música en el que el lenguaje musical aún intentaba alcanzar una forma de expresión individual y segura. Todavía estaba tan impregnado de lo meramente formal y pedantesco que su expresión puramente humana se abrió camino precisamente gracias a la fuerza descomunal del genio de Bach. El lenguaje de Bach es al de Mozart y al de Beethoven lo que la Esfinge egipcia a la estatua griega: Así como la Esfinge, con su rostro humano, todavía pugna por salir de su cuerpo animal, la noble cabeza de Bach pugna por salir de debajo de la peluca. Una de las confusiones más incomprensiblemente irreflexivas del lujoso gusto musical de nuestro tiempo es que se nos presente simultáneamente el lenguaje de Bach con el de Beethoven, y se nos pretenda asegurar que entre ambos sólo impera una diferencia formal subjetiva, pero de ningún modo una auténtica divergencia histórico-cultural. Resulta fácil deducir el motivo: el lenguaje de Beethoven sólo puede hablarlo una persona entera, cálida y plena, pues es el lenguaje de un músico tan perfecto que supo disponer de la energía necesaria para impulsarse más allá de la música absoluta, cuyo ámbito había sondeado y trabajado hasta sus últimos límí-

8. Sin embargo, hay influencias de Mendelssohn que pueden rastrearse en la obra musical temprana de Wagner, como en su sinfonía en do mayor. También se aprecia el estilo de los oratorios de este compositor en el coro de las mujeres durante la batalla del tercer acto de *Rienzi*.

tes, mostrándonos que el único modo exitoso de ampliarla era la fertilización de todas las artes a través de la música. En cambio, aunque no en su sentido original, un músico lo bastante habilidoso puede repetir adecuadamente el lenguaje de Bach, puesto que en él aún prevalece lo formal, mientras que la pura expresión humana aún no predominaba lo suficiente como para que en ella sólo pudiera imponerse la expresión del *qué*, estando aún sumida como estaba en la configuración del *cómo*. La delicuescencia y arbitrariedad características de nuestro actual estilo musical se han visto, si no provocadas, sí llevadas a su máxima expresión por el empeño de Mendelssohn de plasmar un contenido confuso y casi irrelevante de la manera más interesante y deslumbrante posible. Y si el último de entre las filas de nuestros auténticos héroes musicales, Beethoven, lucha con todo su ahínco y su prodigioso talento por hallar la expresión más clara y segura posible de un contenido inefable gracias a la perfilada plasticidad de sus imágenes sonoras, Mendelssohn desdibuja en sus producciones las figuras adquiridas por su predecesor hasta obtener una sombra delicuescente y fantástica, cuya imprecisa coloratura estimula arbitrariamente nuestra caprichosa imaginación, sin ofrecer la más mínima expectativa de ver cumplido nuestro humano anhelo por una contemplación artística bien definida. Sólo ahí donde la oprimente sensación de esta incapacidad parece apoderarse del estado de ánimo del compositor, impulsándolo a expresar su mórbida y melancólica resignación, Mendelssohn consigue parecernos característico, en el sentido subjetivo de una delicada individualidad que admite su impotencia para alcanzar lo imposible. Éste es el rasgo trágico en la figura de Mendelssohn al que aludíamos. Y si en el ámbito del arte estuviéramos dispuestos a obsequiar a una personalidad pura con nuestra compasión, no deberíamos negársela a Mendelssohn por completo, por mucho

que la intensidad de nuestra empatía se haya visto debilitada por la observación de que lo trágico de su situación lo acompañaba sin que él fuera dolorosa y reveladoramente consciente de ello.

Dicho esto, ningún otro compositor judío podría suscitar en nosotros una compasión similar. Un famosísimo compositor judío de nuestros días[9] se ha dirigido con sus pro-

9. En inequívoca referencia a Giacomo Meyerbeer (1791-1864), el compositor de mayor éxito de su tiempo. Meyerbeer, veinte años mayor que Wagner, había apoyado al joven compositor desde 1839 hasta 1842, años en los que trató de abrirse camino en París. Las cartas de Wagner y las anotaciones privadas que hacía en su diario atestiguaban un agradecimiento intenso y devoto. En 1842 sus simpatías por Meyerbeer ya experimentaban en privado las primeras fisuras, aunque aún no se lo haría notar: "En toda la eternidad no podré decirle a usted más que una sola palabra: ¡Gracias, gracias!" (Wagner a Meyerbeer, 25 -II-1843). En 1848 le solicitó un préstamo de 1.200 táleros que Meyerbeer se negó a concederle. En 1851 ya se había producido la ruptura: el 18 de abril Wagner le escribe a Franz Liszt que Meyerbeer le resultaba desagradable, le recordaba la peor época de su vida y se había portado con él de un modo deshonesto. Sin embargo, y a pesar del carácter profundamente competitivo del mundo musical parisino de entonces, los investigadores aún no han podido hallar ningún indicio de que Meyerbeer cometiera deshonestidad alguna contra Wagner. Al contrario, la lista de favores de Meyerbeer a Wagner es larga. Cuando Wagner, por intermediación de una judía inglesa, pudo mostrarle al entonces celebradísimo Meyerbeer una parte de la partitura de *Rienzi*, claramente influenciada por él, éste la recibió con entusiasmo. Aunque Meyerbeer solía ausentarse de París, se tomó la molestia de enviarle cartas de recomendación a Wagner desde el extranjero, logrando que lo recibiera —en vano— el mismísimo director de la Ópera de París. Durante los años parisinos Wagner y Meyerbeer mantuvieron una abundante correspondencia de la que sólo se conservan las cartas de Wagner, siempre escritas en un tono de servil admiración. Meyerbeer le proporcionó a Wagner diversos trabajos alimenticios y gracias a su influencia consiguió que *El holandés errante* fuera estrenado en Berlín y *Rienzi* en Dresde. También hizo lo que estuvo en su mano, sin éxito, para procurar el estreno de *Rienzi* en París, opera con la que Wagner se había propuesto conquistar al público de la capital.

ducciones a una fracción de nuestro público cuya confusión más absoluta en el gusto musical ya estaba tan afianzada que ni siquiera tuvo que imponérsela: le bastó con explotarla. Ya hace mucho tiempo que el público de nuestros teatros de ópera se ha ido apartando de los requerimientos que cabe exigirle no tanto a la obra dramática en sí misma, sino en general a cualquier obra de buen gusto. Los espacios de estos centros de entretenimiento sólo suelen llenarse con esa fracción de nuestra sociedad burguesa, a la que sólo el aburrimiento le motiva a ocuparse en algo. Pero la enfermedad del aburrimiento no se cura con placeres artísticos, en la medida en que no podemos dispersarlo premeditadamente, sino sólo engañarlo con otra forma distinta de aburrimiento. Pues bien, el famoso compositor operístico al que me refiero se ha propuesto hacer de este engaño la misión artística de su vida. No tiene sentido precisar aquí el despliegue de medios artísticos que ha empleado para atender dicha misión. Basta con decir que, tal como podemos deducir de su éxito, ha sabido llevar ese engaño a la perfección, sobre todo porque, bajo la forma de una expresión moderna y picante, ha sabido adherirle a la jerga de su aburrida audiencia[c] todas las trivialidades que ésta ya había tenido ocasión de ver tantas veces en su ridiculez natural. El hecho de que este compositor se hubiera propuesto

---

Con el tiempo Wagner lo culparía injustamente de este fracaso. Es probable que *El judaísmo en la música* nunca llegara a manos de Meyerbeer. Sin embargo, se declaró "profundamente desmoralizado" cuando supo que Wagner lo había atacado furiosamente en su ensayo *Ópera y drama* (1850/51). En junio de 1855, después de la ruptura, ambos compositores se encontraron casualmente en Londres. "Nos saludamos fríamente, sin hablarnos", escribió Meyerbeer en su diario. Sin embargo, los furibundos ataques de Wagner no le impidieron seguir manteniendo una actitud imparcial y ecuánime respecto a las composiciones musicales de quien había sido su discípulo y protegido. [Ver Ulrich Drüner, *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Colonia, 2003, pp. 47-52].

precisamente conmocionar al público y aprovechar el efecto de catástrofes sentimentales bien entretejidas en la trama, no debería sorprender a nadie que sepa hasta qué punto las personas aburridas ansían esta clase de recursos. Y que tenga éxito en su empeño tampoco debería sorprender a aquél que conozca los motivos por los que bajo tales circunstancias tiene que salir bien todo lo que uno se proponga. Este engañoso compositor incluso llega al extremo de engañarse a sí mismo, acaso de un modo tan premeditado como a su aburrido público. Estamos convencidos de que desea crear obras de arte, pero al mismo tiempo sabe que no es capaz de crearlas. A fin de sustraerse a este penoso conflicto entre querer y poder, compone óperas para París y después deja fácilmente que se representen en el resto del mundo: hoy en día éste es el medio más seguro de labrarse una fama artística sin ser artista. Bajo la presión de este autoengaño, que quizá no sea tan fácil de realizar como pudiera parecer, también él se nos manifestaría bajo una luz casi trágica, si no fuera porque lo que hay de puramente personal en este ofendido interés convierte su figura en algo tragicómico. El famoso compositor nos revela las características del judaísmo en el ámbito de la música al dejarnos una impresión de frialdad y de verdadero ridículo.

Gracias a la contemplación más precisa de los fenómenos aquí expuestos, que hemos logrado comprender mediante el análisis y la justificación de nuestra aversión insuperable hacia el ser judío, ahora se nos manifiesta especialmente la aludida *incapacidad de nuestra época musical.* Si los dos compositores judíos[d] de los que hemos hablado aquí hubieran elevado nuestra música a un mayor florecimiento, no podríamos por menos que reconocer que si les fuéramos a la zaga sería por una incapacidad orgánica que se hubiera extendido entre nosotros. Pero no es así. Al contrario, el talento musical individual parece haber aumentado y no dis-

minuido en comparación con épocas musicales anteriores. De haber una incapacidad, ésta residirá en el mismo espíritu de nuestro arte, que exige una vida distinta a la artificialidad en la que ahora se le mantiene forzosamente. La incapacidad de la disciplina musical propiamente dicha se nos hace patente en las actividades artísticas de Mendelssohn, que dispone de un gran talento para lo específico. En cuanto a la trivialidad de nuestro público, de su espíritu y de sus pretensiones en absoluto artísticas, se nos manifiesta con total claridad en los éxitos del famoso compositor operístico judío al que he aludido. Estos son los únicos puntos destacados que deberían llamar ahora la atención de cualquiera que se tome el arte en serio. Ellos son los que exigen que investiguemos, que los cuestionemos y que los comprendamos más profundamente. A quien eluda este esfuerzo o a quien esquive esta profundización, ya sea por no experimentar la necesidad de hacerlo o por rechazar sus posibles conclusiones, que inevitablemente lo apartarían de las vías inertes de un camino trillado irreflexivo e insensible, habrá que incluirlo a partir de ahora en la categoría del "judaísmo en la música". Los judíos no pudieron apropiarse de este arte hasta que se evidenció en él lo que ellos mismos habían puesto probadamente de manifiesto: su propia incapacidad íntima para la vida. Mientras la música contuvo una auténtica necesidad vital y orgánica, es decir, hasta los tiempos de Mozart y Beethoven, habríamos buscado en vano a un compositor judío. Un elemento totalmente ajeno a este organismo vital jamás habría podido participar de su crecimiento. Sólo cuando se hace patente la muerte interior de un cuerpo, los elementos extraños adquieren la fuerza necesaria para apoderarse de él, aunque sólo para descomponerlo. Entonces su carne se deshace en una pululante miríada de gusanos. Pero al verlos, ¿quién consideraría aún vivo al cuerpo del que se nutren? El espíritu —es decir, la vida—

escapa de él en pos de lo que le resulta familiar, y eso no es sino la vida misma. Sólo en la auténtica vida podemos reencontrar el espíritu del arte, pero no en un cadáver devorado por los gusanos.

Decía más arriba que los judíos no han dado ningún auténtico poeta. Es preciso que mencionemos aquí a Heinrich Heine[10]. Sin embargo, en la época en la que Goethe y Schiller escribían entre nosotros, no hubo un solo poeta judío. Pero en el momento en que la poesía se volvió mentira entre nosotros y de nuestro nada poético elemento vital nacía todo, menos un verdadero poeta, llegó el momento adecuado para que un poeta judío de gran talento desvelara con pasmoso escarnio esta mentira, la desmedida esterilidad y la jesuítica hipocresía de nuestros poeticastros que aún se las querían dar de poetas. También a los famosos compañeros musicales de su propio pueblo los atormentaba sin piedad por su empeño de querer ser artistas. No había engaño que

10. Heinrich Heine (1797-1856) era el escritor de origen judío más famoso del momento. Hasta la etapa parisina de Wagner, Heine había sido un modelo literario para él y tuvo una importancia similar a la de Meyerbeer. Wagner conoció a través de su obra las leyendas del Holandés Errante, de Tannhäuser y de Lohengrin, a las que dedicaría algunas de sus óperas más famosas, así como muchos elementos relacionados con la saga de los Nibelungos que después reaparecerían en *El anillo*. Sin embargo, Heine trató estos temas con una ironía que desaparecería por completo en las adaptaciones musicales wagnerianas. Wagner no estuvo nada dispuesto a aceptar la influencia que el judío converso Heine había tenido en los temas de su obra. Tras la rendición de cuentas a la que somete al escritor en este panfleto, su nombre apenas aparecerá en textos posteriores. No obstante, Heine seguiría estando muy presente en sus conversaciones privadas, según registran una y otra vez los diarios de su esposa Cosima. El estudioso K. Richter califica a Heine de "trauma del que Wagner nunca logró curarse". [Ver K. Richter, *Absage und Verleugnung: Die Verdrängung Heinrich Heines aus Werk und Bewusstsein Richard Wagners*, en: H.-K. Metzger y R. Riehn (eds.), *Musik-Konzepte*, cuaderno 5, Munich 2/1981].

se le resistiera. El implacable *dáimon* del negador de todo aquello que se le antoje merecedor de negación[11] lo empujaba a perseguir sin pausa todas las ilusiones del autoengaño moderno, hasta el punto de que él mismo acabó por autoengañarse y creerse poeta, logrando que nuestros compositores pusieran música a sus mentiras poéticas. Él era la conciencia del judaísmo, del mismo modo que el judaísmo es la mala conciencia de nuestra civilización moderna.

Aún nos queda por nombrar un judío que se manifestó entre nosotros como escritor. Apareció desde su posición especial como judío y buscó entre nosotros la redención. No la encontró y tuvo que aceptar que sólo la podría encontrar si se sumaba *a nuestra redención en verdaderos seres humanos*. Pero para el judío, adquirir humanidad colectivamente con nosotros significa dejar de ser judío[12]. Börne le

11. En probable alusión a Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe, que representa el principio de la Negación: "Yo soy el espíritu que siempre niega. / Y está bien que así sea / pues todo lo que nace / merece la destrucción", dice al aparecer en el cuarto de estudios de Fausto. Por su carácter destructor y corrosivo, que en cierto modo representa los peligros de la modernidad, la figura del Mefistófeles de Goethe ha sido asociada a menudo con estereotipos del judío. La fina ironía de muchos de los textos de Heine, nada dados a la idealización, favorecía esta asociación, aunque no así su vitalismo entusiasta.

12. Esta formulación puede resultar críptica fuera del entorno cultural alemán del siglo XIX. La idea de que no se es un auténtico ser humano por el mero hecho de nacer, sino sólo gracias a la formación y a la cultura (*Bildung*) adquiridas en el transcurso de la vida, constituye el principal legado del idealismo alemán, que se sentía el único auténtico heredero en Europa del ideal educativo de la *paideia* griega. La participación en este ideal laico, en el que el conocimiento de las artes era fundamental, llegó a tener en Alemania una importancia casi pseudoreligiosa. La entusiasta participación en este proceso de "humanización" por parte de los judíos fue lo que dio lugar a la figura del judío asimilado. Los judíos asimilados, unidos a los alemanes en el ideal de *Bildung*, estaban convencidos de no ser ya judíos y de que nada que fuera de aplicación a los judíos pudiera aplicárseles a ellos. Sobre el concepto de

había dado cumplimiento[13]. Pero precisamente Börne nos enseña también que esta redención no puede obtenerse al gusto de uno y desde una comodidad fría e indiferente, sino que cuesta, como en nuestro caso, sudor, miseria, miedo y el colmo del sufrimiento y del dolor. ¡Formad parte sin miramientos de esta obra redentora que consiste en renacer a partir de la autodestrucción y entonces estaremos unidos y seremos iguales! Pero ¡tened en cuenta que sólo una cosa os redimirá de la maldición que pesa sobre vosotros: La redención de Ahasvero[14], el *hundimiento*![15]

* * *

Bildung y su vinculación al nacionalismo alemán, ver Rosa Sala Rose *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras (Barcelona, 2007).*

13. El escritor alemán de origen judío Ludwig Börne (1786-1837) pasa por ser el pionero de la crítica literaria en Alemania. Su verdadero nombre era Juda Löb Baruch, pero adoptó el de "Ludwig Börne" tras convertirse al protestantismo en 1818. Convencido demócrata, participó del movimiento Joven Alemania al que también pertenecía Heinrich Heine, con quien inicialmente mantuvo amistad. En 1830 se estableció en París y luchó por una amistad franco-alemana.

14. Ahasvero es el nombre del judío errante, una leyenda de origen medieval hoy casi olvidada, pero muy popular en la Europa del siglo XIX. Según esta leyenda, un hombre que se había burlado de Jesús mientras cargaba la cruz camino de la Crucifixión fue condenado como castigo a errar eternamente por el mundo hasta el día del Juicio Final. Un libro anónimo alemán impreso en 1602 hizo de él un judío, le asignó el nombre de Ahasvero y lo convirtió en un arquetipo antijudío presente en diversas variantes legendarias posteriores (en España recibió el nombre de Juan Espera-en-Dios). Para Wagner la idea fundamental del judío errante, la condena a vagar eternamente hasta el instante de la redención, resultó casi obsesiva: aunque ninguno de estos personajes era explícitamente judío, tanto el zapatero-poeta Hans Sachs de los *Maestros cantores de Nuremberg* como *El holandés errante* o la Kundry de *Parsifal* reproducen inequívocamente lo esencial de esta leyenda.

15. Para la interpretación de esta frase fundamental, ver introducción, p. 22.

Como decía al principio, este artículo apareció, con algunas variantes poco significativas, hace más de dieciocho años en la *Neue Zeitschrift für Musik*. Aún hoy me resulta casi incomprensible que mi amigo Franz Brendel[16], recientemente fallecido y editor de la revista, se armara del valor necesario para publicarlo. En cualquier caso, este hombre serio, honesto y cabal, al que sólo le importaba la causa[17], no pensaba estar haciendo con ello otra cosa más que haberle cedido el lugar que merecía al análisis de una cuestión muy digna de consideración y que afectaba a la historia de la música. Pero el resultado le demostró con quién se las estaba viendo. La ciudad de Leipzig, en cuyo conservatorio de música Brendel ejercía de catedrático, había obtenido el bautismo judío como consecuencia de los muchos años de influencia de Mendelssohn, al que se había honrado con justicia y en función de sus méritos. Como lamentó una vez un informante, en el conservatorio de Leipzig los músicos rubios resultaban cada vez más raros. Y esta ciudad que tanto se había destacado en los territorios alemanes por su universidad y por su destacada feria del libro, cuando se trata-

16. Karl Franz Brendel (1811-1868), crítico musical y segundo editor de la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig en sucesión de Robert Schumann. Bajo su dirección, este órgano se convirtió en portavoz de las nuevas teorías musicales sobre la "música del futuro" de Wagner y su amigo Franz Liszt.

17. En privado Wagner no se mostraría tan benévolo con Brendel. En una carta a su buen amigo el compositor Theodor Uhlig de septiembre de 1850 Wagner califica la *Neue Zeitschrift für Musik* de „auténtica porquería" que sólo se podía aceptar para la publicación de *El judaísmo en la música* a falta de otra mejor, y se preguntó si llegarían a pagarle siquiera algún honorario. Unos meses antes, en julio de 1850, Uhlig había publicado en la misma revista un artículo muy crítico contra la "música judía" que se considera un precursor del panfleto wagneriano. En otra carta a Uhlig de diciembre de 1851 Wagner acusó a Brendel de majadero y le tomó a mal que intentara defenderlo a costa de quitarle hierro a las ideas antijudías de su panfleto ante la opinión pública.

ba de música olvidó incluso las más naturales simpatías de todo patriotismo local, tan común en las ciudades alemanas. Se convirtió en la metrópolis de la música judía. El ciclón que se alzó contra Brendel llegó al punto de poner en peligro su misma existencia como ciudadano. Aunque con gran esfuerzo, le debió a su firmeza y su serena determinación el que se le mantuviera su puesto en el conservatorio[18].

Lo que pronto le ayudaría a conservar su serenidad exterior fue un giro muy característico que adquirió el asunto una vez pasó el primer arrebato irreflexivo de ira de los ofendidos.

De ningún modo había sido mi intención negar la autoría del artículo en caso necesario. Pero en aquel momento quise evitar que esta cuestión, que yo me tomaba con gran seriedad y objetividad, pudiera ser llevada enseguida al terreno de lo meramente personal, cosa que, en mi opinión, habría sido de esperar si lo hubiéramos puesto de entrada en circulación con mi nombre, es decir, el de "un compositor que sin duda siente envidia de la fama de otro". Por este motivo firmé el artículo con un seudónimo que enseguida podía reconocerse como tal: "K. Freigedank". Le expliqué a Brendel mi punto de vista y fue lo bastante valiente para soportar con firmeza el aluvión en lugar de desviarlo hacia mí, lo cual lo habría descargado de ese peso de inmediato. Pronto comencé a tener indicios, incluso indicaciones concretas, de que había sido reconocido como autor. Nunca traté de desmentir tal acusación y eso bastó para

18. Efectivamente, en el conservatorio de Leipzig todos los colegas de Brendel exigieron su destitución. No es de sorprender: sentían una gran admiración por el recientemente fallecido Felix Mendelssohn, fundador de la institución, a quien Wagner ataca tan duramente en su panfleto. No obstante, Brendel, que, aunque más moderadamente, defendía un ideario similar al de Wagner, se negó tanto a dimitir como a revelar el nombre del verdadero autor del opúsculo.

transformar por completo la táctica que se había seguido hasta entonces. Hasta ese momento sólo la artillería más basta del judaísmo había entrado a combatir el artículo. No hubo ningún intento de ofrecer una réplica inteligente o al menos hábil. Ordinarios ataques y una insultante actitud defensiva contra una supuesta tendencia judeófoba de corte medieval que se le atribuía al autor, y que tan ignominiosa resulta en nuestra ilustrada época, fueron lo único que salió a colación, eso si dejamos a un lado alguna que otra tergiversación absurda y algún falseamiento del enunciado. Pero a partir de ese momento las cosas cambiaron. El judaísmo más establecido tomó cartas en el asunto. Lo que más le molestaba era el revuelo causado, y una vez corrió la voz de mi autoría, ya sólo cabía temer de éste aumentar todavía más. Estaba en su mano evitarlo aprovechando precisamente la circunstancia de que yo hubiera sustituido mi nombre por un seudónimo. Parecía aconsejable seguir ignorándome en cuanto autor del artículo a fin de permitir que el escándalo cesara por sí solo. Al fin y al cabo, a mí podía atacárseme por otros flancos muy distintos. Yo había publicado textos de estética y había compuesto óperas que deseaba ver representadas. Una difamación y persecución sistemáticas de mi persona en estos ámbitos no sólo silenciaba la incómoda cuestión judía, sino que prometía el deseado efecto de castigo[19].

19. En su reseña/refutación de esta segunda edición del panfleto, Eduard Hanslick (ver nota 25) observó que "requiere de toda la autocomplacencia de Wagner creer que el mundo entero del arte y del periodismo está dándole vueltas todavía a un artículo escrito con seudónimo y aparecido en la *Leipziger Musikzeitung* hace diecinueve años y que cualquier molestia que él hubiera sufrido desde entonces no fuera nada más ni nada menos que la venganza de los judíos por su *feuilleton*. Confieso que es solo ahora, gracias al propio panfleto de Wagner, que tomo noticia del artículo y de su ilustre parentesco. Y seguramente lo mismo sucede con la mayoría de mis colegas." ("Richard Wagner's 'Judenthum

Teniendo en cuenta que por entonces vivía recluido en Zúrich, sin duda sería presuntuoso por mi parte que intentara exponer con mayor precisión el engranaje interno de la persecución judía vuelta del revés a la que fui sometido con una propagación creciente. Me limitaré a informar de las experiencias que resultarán evidentes a cualquiera. Tras el estreno de *Lohengrin* en Weimar, en el verano de 1850, hombres de notable prestigio artístico y literario, como Adolf Stahr[20] y Robert Franz,[21] se manifestaron prometedoramente en la prensa para llamar la atención del público alemán sobre mí y sobre mi obra. Incluso en publicaciones musicales de tendencia dudosa aparecieron sorprendentes declaraciones de peso a mi favor. Pero todos estos casos sucedían *una única vez*. Nada más haber asomado enmudecían enseguida de nuevo y, a medida que transcurrían los acontecimientos, incluso se mostraron hostiles hacia mí. Primero apareció en el *Kölner Zeitung* un tal profesor Bischoff[22], amigo y admirador del señor Ferdinand Hiller[23],

---

in der Musik'" en *Neue Freie Presse*, Viena, 9-III-1869).

20. Adolf Stahr (1805-1876), escritor e historiador gentil alemán casado con la escritora judía Fanny Lewald (1811-1889). A pesar de su sincera admiración musical por Wagner, *El judaísmo en la música* le pareció escandaloso. [Ver Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner – Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, Múnich 1980, p. 317].

21. Robert Franz (1815-1892), director musical de la Universidad de Halle y compositor de *lieder*. Muy elogiado por Robert Schumann y Franz Liszt. Se le conoce sobre todo por su meritoria labor de rescate de partituras originales de Johann Sebastian Bach.

22. Ludwig Bischoff (1794-1867), pedagogo, músico y crítico musical. En 1850 fundó en Bonn la revista musical *Rheinische Musikzeitung*, en la que se propuso defender la tradición musical clásica contra las ideas modernizadoras de su tiempo. De ahí que se enfrentara a las novedosas ideas musicales de Wagner.

23. Ferdinand Hiller (1811-1885), compositor, director de orquesta y crítico musical descendiente de una rica familia judía de Frankfurt. Buen amigo de Wagner hasta 1845, cuando éste le pidió un préstamo

sentando las bases del sistema de difamación que a partir de ahora iba a seguirse contra mí: se atuvo a mis escritos de estética y tergiversó mi idea de la "obra de arte del futuro" hasta hacer de ella una ridícula "música del futuro"[24], refiriéndose con ello a una música que de momento suena mal, pero que con el tiempo se volvería bastante aceptable. Él no dijo ni una palabra de los judíos. Al contrario, porfiaba en ser cristiano y descendiente de un presbítero. Se supone que yo, en cambio, habría declarado chapuceros a Mozart e incluso a Beethoven, pretendía desterrar la melodía de la música y en el futuro quería limitarme a salmodiar.

Distinguida señora, aún hoy no oirá más que estas frases cuando le hablen de la "música del futuro". Imagine con qué poderosa persistencia tiene que haberse mantenido y propagado esta absurda calumnia que, mientras mis óperas experimentan una difusión real y popular, aparece reproducida de inmediato nada más mencionarse mi nombre, con una intensidad siempre renovada, en casi toda la prensa europea, que la da por tan incontestada como incontestable.

Del mismo modo que fue posible atribuirme teorías tan absurdas, las obras musicales que surgieran de ellas también tenían que ser necesariamente de una calidad de lo más repugnante. Independientemente del éxito que tuvie-

---

de 2000 táleros que Hiller se negó a otorgarle. Años después Wagner se resarciría publicando anónimamente una crítica feroz del libro de Hiller *De la vida musical de nuestro tiempo* (2 vols, 1868).

24. El concepto originalmente peyorativo de *Zukunftsmusik* ('música del futuro') no fue acuñado por Bischoff. Desde 1847 circulaba un concepto muy similar (*Musik der Zukunft*) para referirse en términos negativos a la música de Chopin, Liszt y Berlioz. En realidad, quien más contribuyó a difundir el concepto, vinculándolo además a su propia música, fue el mismo Wagner, quien en 1861 publicó un panfleto bajo ese título y redefinió el concepto dándole una orientación positiva. [Ver Martin Gregor-Dellin, op. Cit., p. 876].

ran, la prensa siempre seguía en sus trece, dando por hecho que mi música tenía que ser tan abyecta como mi teoría. Éste es el aspecto en el que les convenía insistir. Había que inculcar este punto de vista a la intelectualidad bien formada. Lo consiguieron gracias a un jurista vienés[25], un gran melómano y conocedor de la dialéctica hegeliana a quien además, gracias a su ascendencia judía bastante escondida, estimaron especialmente accesible[26]. También él había sido

25. En referencia a Eduard Hanslick (1825-1904), uno de los críticos musicales más influyentes de su tiempo, quien en marzo de 1869 respondió a estas acusaciones con una reseña del panfleto wagneriano que publicó en la *Neue Freie Presse* de Viena. En Austria, Hanslick había sido el primero en descubrir y elogiar públicamente el *Tannhäuser*, en un artículo que publicó en doce partes en la *Wiener Musikzeitung* y que fue la reseña musical más larga que escribió en su vida. Sin embargo, las óperas posteriores de Wagner ya no suscitaron en él el mismo entusiasmo, por lo que Wagner acabó considerándolo uno de sus principales adversarios estéticos, hasta el punto de asignar maliciosamente su nombre a la tragicómica figura de Beckmesser en *Los maestros cantores* (inicialmente Wagner pretendía que Beckmesser se llamara "Hans Lick" o "Hanslich"). Como si lo hubiera intuido, Hanslick escribió una crítica muy negativa de *Los maestros cantores*, hasta el punto de que algunos estudiosos, como Manfred Eger, creen que fue esta crítica la que motivó que Wagner reimprimiera *El judaísmo en la música*, ya con su nombre real, en 1869. [Ver M. Eger, *Wagner und die Juden*, Bayreuth, 1985, p. 34].

26. En su reseña del panfleto wagneriano, Hanslick afirma no ser judío. Años después, en su autobiografía *Mi vida* (1894), fue aún más explícito: "Mi padre y todos mis ancestros, hasta donde puedo remontarme, fueron campesinos archicatólicos". Carl Friedrich Glasenapp (1847-1915), muy próximo a Wagner y autor de una biografía suya, desmiente a Hanslick, alegando que su abuelo materno había sido el banquero judío de Praga Salomon Abraham Kisch y que su madre se había convertido al catolicismo en 1823 a fin de poder casarse con su padre. Así pues, en términos religiosos es totalmente cierto que Haslick, que ya vino al mundo en una familia cristiana, no era judío. Pero en 1869 ya había empezado a extenderse en los círculos wagnerianos el concepto biologista o étnico-racial según el cual es judío todo aquel que descienda de judíos.

uno de los que inicialmente se declaró un partidario casi entusiasta de mi persona. Su reconversión sucedió de un modo tan súbito y vehemente que me asustó. Se puso a escribir un libelo sobre lo "musicalmente bello"[27] en el que argumentó con extraordinaria habilidad a favor de la causa general de la judería musical. En principio, gracias a su forma dialéctica bastante alambicada, que parecía surgida del más fino espíritu filosófico, engañó a la totalidad de la intelectualidad vienesa, que llegó a pensar que les había nacido un profeta. Y éste era precisamente el principal efecto que se pretendía, pues lo que dicho jurista tiñó con esa elegante coloración dialéctica no era sino una sarta de lugares comunes de lo más trivial, que sólo podían difundirse con ciertos aires de importancia en un ámbito como el de la música, en el que tradicionalmente no se hace más que parlotear en cuanto alguien se dispone a estetizar sobre ella. Desde luego, no se puede decir que fuera una gran hazaña el establecer también para la música "lo bello" como postulado principal. El autor no sólo logró hacerlo de modo que todo el mundo se admirara de este genial golpe de sabiduría, sino que consiguió algo mucho más difícil, que es establecer la música judía moderna como la verdaderamente "bella". Obtuvo el reconocimiento tácito de este dogma al vincular disimuladamente a Mendelssohn, como si fuera lo más natural del mundo, con la línea musical de Haydn, Mozart y Beethoven. Es más, si he comprendido bien su teoría de "lo bello", se supone que a Mendelssohn incluso le corresponde la benéfica relevancia de haber repuesto felizmente el te-

27. *Vom Musikalisch-Schönen*, según definición del propio Hanslick en la citada reseña del panfleto wagneriano, no es un libelo, sino "un intento estrictamente científico de reevaluar y explicar los fundamentos de la estética musical". Con afilada ironía, Hanslick añade que, si hubiera querido escribir un libelo contra Wagner, habría escogido un título más picante, como *Los delirios de grandeza en la música*.

jido de la belleza que su predecesor Beethoven habría sumido en cierta confusión. Una vez tuvo a Mendelssohn subido en ese pedestal, cosa que no resultaba difícil hacer con cierto estilo tan sólo con poner a su lado a algunas personalidades cristianas, como Robert Schumann, aún le faltaba darle credibilidad a otros aspectos de la música moderna. Pero al menos había alcanzado ya la aludida finalidad de toda esta empresa estética. Gracias a su ingenioso libelo, el autor se había ganado el respeto de todos y había obtenido una posición respetable cuando, como admirado autor de tratados de estética, también hizo su debut como reseñista en el diario político más leído, momento que aprovechó para degradarme a mí y a mis logros artísticos a la categoría de nadería absoluta. El hecho de que no se dejara confundir por el gran éxito de público que tenían mis obras, debió de dotarlo de un nimbo aún mayor y, de paso, también consiguió (o mejor dicho, otros consiguieron a través de él) que ese tonillo suyo se convirtiera en la tónica habitual cuando de mí se tratara, al menos en los diarios en este mundo[28], y que a usted, distinguida señora, tanto le sorprendió encontrarse en todas partes. Ya no se hablaba más que de mi supuesto desprecio por todos los grandes compositores, de mi hostilidad por la melodía, de mi terrible manera de componer, en definitiva: de la "música del futuro". Pero de aquel artículo sobre *El judaísmo en la música* nunca volvió a decirse ni una palabra. Sin embargo, como suele suceder con todas las obras de proselitismo tan raras y repentinas, tanto mayor

28. Respecto a esta afirmación, Hanslick responde en su citada reseña del panfleto: "Tengo que replicarle al señor Wagner que sobreestima desmesuradamente la influencia de mis críticas y me atribuye una importancia que no poseo ni de lejos". Hanslick cita a continuación toda una serie de críticos no judíos que también se habían manifestado en términos negativos sobre las obras más recientes de Wagner, como Otto Jahn, Speidel, Schelle, Lübke y Hinrichs y que, sin embargo, él no menciona en el panfleto.

fue el efecto que siguió teniendo en secreto. Era la cabeza de Medusa que se le mostraba enseguida a cualquiera que sintiera la menor simpatía espontánea hacia mi persona.

Creo que un seguimiento más detenido de estas singulares obras de proselitismo resultaría instructivo para la historia cultural de nuestro tiempo, ya que gracias a ellas se ha fundado, en un campo hasta ahora tan honrosamente dominado por los alemanes como es el de la música, una fracción extrañamente ramificada y constituida por los elementos tan variopintos que parecen haberse garantizado unos a otros la improductividad y la impotencia.

Ahora se preguntará, distinguida señora, cómo es posible que los innegables éxitos de los que he disfrutado y los amigos, que con tanta evidencia me he ganado a través de mis obras, no hayan podido aplicarse de ningún modo en combatir esas hostiles maquinaciones.

No resulta fácil responder a eso con brevedad. Pero piense por un momento cómo le fue a mi mejor amigo y más afanoso defensor, Franz Liszt[29]. Precisamente debido a la generosa confianza en sí mismo que demostraba en todo lo que hacía, les proporcionó las armas que necesitaban a los enemigos que permanecían cautelosamente al acecho y que sabían sacar partido de cualquier detalle insignificante. Lo que el enemigo deseaba tan solícitamente, que era encubrir la cuestión judía que tan enojosa le resultaba, era algo que también contaba con el apoyo de Liszt, aunque naturalmente por razones completamente opuestas. Él deseaba

29. Cuando Wagner escribe estas líneas, el gran compositor Franz Liszt todavía no era su suegro. Sin embargo, su hija Cosima, aún casada con Hans von Bülow, ya convivía por estas fechas con Wagner en Triebschen. Liszt no era partidario de que Wagner reeditara *El judaísmo en la música*. En marzo de 1869 le escribió una carta a la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein: "Lejos de reconocer sus propios errores, [Wagner] los empeora todavía más añadiendo un prólogo y un epílogo".

mantener alejada una relación personal exasperante de una discusión estética honesta, mientras que a su enemigo le interesaba seguir ocultando la verdadera causa de un combate traicionero, que es la razón que explica las difamaciones de las que somos objeto. Así pues, tampoco nosotros pudimos alterar el fermento de este movimiento. Por el contrario, fue una ocurrencia jovial de Liszt la de aceptar el mote despectivo de "músicos del futuro" que se nos había asignado, del mismo modo que sucedió en su día con los "gueux"[30] de los Países Bajos. Los rasgos geniales, como éste de mi amigo, al enemigo le venían muy bien. A este respecto ya no tenía que seguir difamando, al tiempo que cualquier artista que se mostrara apasionado en su vida y sus creaciones resultaba fácilmente abordable con el mote de "músico del futuro". Con la caída de un amigo que hasta entonces había sido un cálido partidario mío, un gran virtuoso del violín[31] sobre el que la cabeza de la Medusa hizo su efecto, dio comienzo aquella airada agitación contra el despreocupa-

30. *Gueux:* término francés para referirse a mendigos y pordioseros (en neerlandés *geuzen*). Se cuenta que en 1566, cuando la aristocracia de los Países Bajos le presentó a la regente española Margarita de Parma una petición formal para que cesara la persecución de los protestantes, el conde Charles de Berlaymont le susurró al oído que no debería sentir miedo de un atajo de mendigos. Así es como el término inicialmente despectivo de *Geuzen* acabó calificando a la resistencia contra la opresión española, hasta el punto de que diversos habitantes adinerados de Bruselas llevaron un tiempo harapos de pordiosero a fin de señalar su solidaridad con el movimiento.

31. En referencia al violinista y compositor austro-húngaro de origen judío Joseph Joachim (1831–1907). En 1850, con sólo diecinueve años, Joachim llegó a Weimar, donde estableció una estrecha relación con Franz Liszt, quien fue su nuevo mentor (el anterior había sido Felix Mendelssohn). En diciembre de 1852 Joachim abandonó Weimar y se estableció en Hanóver. Allí entró en contacto con Johannes Brahms, de cuya música se volvió un ardoroso defensor, apartándose así de la línea estética de Liszt.

do Franz Liszt, causante del desencanto y la amargura que lo llevaron a abandonar para siempre sus loables esfuerzos por procurarle a la ciudad de Weimar un lugar de promoción para la música[32].

Dígame ahora, distinguida señora, ¿la persecución a la que fue sometido en su momento nuestro gran amigo Franz Liszt le resulta menos sorprendente que la que ahora me afecta a mí? En ese caso tal vez le esté llevando a engaño la circunstancia de que Liszt, gracias al exitoso esplendor de su carrera artística, haya atraído sobre su persona la envidia de los colegas alemanes que se han quedado por el camino, al tiempo que su renuncia a la carrera de violinista y su trabajo hasta entonces sólo incipiente como compositor facilitaban y hasta cierto punto volvían comprensibles las dudas sobre su vocación, dudas que a la envidia no le resultaba difícil alimentar. Sin embargo, junto con un aspecto al que me referiré más adelante, creo poder demostrar que en el fondo tanto aquellas dudas como mis supuestas teorías musicales no fueron sino un pretexto para emprender una persecución organizada. Al igual que sucede con las dudas sobre la vocación de Liszt, basta con examinar mis teorías más detalladamente, y considerarlas junto a la adecuada impresión producida por nuestra obra, para llevar toda la discusión a un terreno muy distinto. Se habría podido discutir, analizar o hablar a favor o en contra, y al final seguro que todo ello habría dado algún fruto. Pero eso es algo que no se pretendió en ningún momento; es más, se intentaba impedir cual-

32. Liszt intentó obtener el apoyo del archiduque Carlos Alejandro de Weimar para construir en esta ciudad un *Festspielhaus* únicamente destinado a representar los dramas musicales de Wagner. Fue únicamente la falta de medios económicos del archiducado, y de ningún modo el distanciamiento de Joseph Joachim y la supuesta amargura que éste habría causado en Liszt, lo que impidió su construcción. Como es bien sabido, el *Festspielhaus* se construyó finalmente en Bayreuth, con la ayuda financiera del rey Luis II de Baviera.

quier examen más atinado de las nuevas manifestaciones. Al contrario, con una vulgaridad de expresión y de insinuación que jamás se había dado en un caso semejante, la gran prensa mundial vociferó y pataleó de tal modo que no cabía ni pensar en la posibilidad de tomar dignamente la palabra. Y por eso le aseguro que lo que le sucedió a Liszt también fue fruto del efecto causado por mi artículo *Sobre el judaísmo en la música.*

Tampoco nosotros nos dimos cuenta enseguida. Toda época tiene intereses creados que invitan a oponerse a las innovaciones, incluso a demonizar todo lo que éstas contengan, de modo que también nosotros pensamos estárnoslas viendo con la desidia y la rutina enfermizas propias del comercio artístico. Como las hostilidades se anunciaban sobre todo en la prensa, concretamente en la gran e influyente prensa política, aquellos de nuestros amigos a quienes preocupaba que ésto pudiera afectar negativamente a la espontaneidad del público de cara a la entrada en escena de Liszt como compositor instrumental se sintieron en la obligación de contraatacar. Y dejando a un lado alguna que otra torpeza que cometieron, pronto se hizo patente que ni la crítica más ponderada de una composición de Liszt llegaba a tener acceso a los grandes periódicos, completamente acaparados por la hostilidad. ¿Quién va a creer seriamente que esta actitud de los grandes periódicos se debía a su preocupación por el daño que una supuesta nueva orientación artística pudiera ocasionarle al gusto alemán? Con el tiempo yo mismo viví cómo en uno de esos respetados diarios me resultó imposible referirme a Offenbach del modo que merece[33]. ¿A quién se le ocurre

33. Al igual que hizo con muchos otros músicos del momento, el compositor germano-francés Jacques Offenbach (1819-1880) también parodió en algunas de sus composiciones la música de Wagner, enojándolo profundamente.

pensar aquí en la preocupación por el gusto artístico alemán? Hasta ese punto habíamos llegado: la gran prensa alemana nos había excluido por completo. Pero ¿a quién le pertenece esa prensa? Bastante caro están pagando ya nuestros liberales y progresistas el que la oposición de los viejos conservadores los meta en el mismo saco con el judaísmo y sus particulares intereses: cuando los ultracatólicos preguntan cómo se explica que una prensa dirigida únicamente por los judíos pueda participar de la discusión sobre asuntos de la iglesia cristiana, subyace a ello una fatalidad que se basa en un adecuado conocimiento de las relaciones de dependencia de los grandes periódicos.

Lo increíble de todo esto es que resulta una obviedad para todo el mundo, pues ¿quién no lo ha vivido alguna vez? No puedo juzgar hasta qué punto esta relación fáctica se extiende también a los asuntos políticos de mayor calado, aunque la bolsa nos proporcione una señal clara en este sentido. Pero al menos en lo que respecta al ámbito de la música, abocado a la más indigna charlatanería, las personas juiciosas no albergan ninguna duda de que en él todo está sometido a una observancia muy peculiar, cuyo minucioso seguimiento por parte de los más amplios círculos permite deducir la existencia de una organización y dirección muy enérgicas. En París descubrí, para mi sorpresa, que tal cosa ni siquiera constituía un secreto. Allí todo el mundo es capaz de informar sobre sus rasgos más asombrosos, especialmente en todo lo relativo a la mezquina inquietud por proteger al menos el secreto de la denuncia pública, puesto que ya era *vox populi* a causa de su exceso de conocedores, consiguiendo tapar incluso la más ínfima grieta por la que pudiera colarse en algún periódico, aunque fuera mediante una tarjeta de visita pasada por el agujero de cerradura de una buhardilla. En este punto todos obedecían como en un disciplinado ejército durante la batalla: usted tuvo ocasión de conocer

este comando de ejecución que dirigió contra mí la prensa parisina, que era quien daba la voz de mando en nombre del buen gusto artístico. En Londres hallé en su momento una mayor apertura. El crítico musical del *Times* —¡y le ruego considere de qué colosal diario internacional le estoy hablando!— me recibió nada más llegar con un chaparrón de insultos, mientras que en el transcurso de su desahogo el señor Davison[34] no tuvo reparos para recomendarme a la abominación pública, presentándome como detractor de los mejores compositores por su origen judío. Es verdad que con esta revelación su prestigio salía ganando ante el público inglés, en parte por la gran veneración de la que goza Mendelssohn en esa nación, pero en parte también por el carácter peculiar de la religión inglesa, que los conocedores consideran más asentada sobre el Viejo que sobre el Nuevo Testamento. Sólo en San Petersburgo y en Moscú me encontré con que la judería aún descuidaba el ámbito de la prensa musical: ahí experimenté el prodigio de que los periódicos me recibieran del mismo modo que el público, cuya excelente acogida, dicho sea de paso, los judíos aún no han logrado malograr en ningún sitio, a excepción de mi ciudad natal de Leipzig, donde el público sencillamente me ignora por completo.

Dados los visos de ridiculez que tiene todo esto, me doy cuenta de que mi informe ha caído en un tono jocoso, tono al que voy a tener que renunciar en este punto si pretendo permitirme llamar su atención, distinguida señora, sobre el

34. James William Davison (1813–1885), crítico musical del *Times* y del *Musical World*. Famoso por sus invectivas, Davison criticaba con igual ferocidad a Wagner, de quien dijo que no sabía componer, que a Verdi, Chaikovsky, Liszt, Schumann, Schubert, Chopin o Berlioz. En su opinión, había un único músico europeo digno de alcanzar la posteridad: el inglés William Sterndale Bennett, en la actualidad sólo recordado por especialistas.

aspecto más grave de este asunto. Y éste se le manifestará a usted precisamente ahora, cuando deje a un lado mi perseguida figura para centrarme en los efectos que esa singular persecución ha causado, en la medida en que se hace extensiva a nuestro espíritu artístico.

A fin de enfilar por ese rumbo, tendré que atender una vez más a mi interés personal. Unas líneas más arriba le decía que hasta ahora la persecución a la que me someten los judíos aún no ha conseguido alejarme del público que hasta ahora me ha acogido calurosamente en todas partes. Eso es verdad. Aun así, debo añadir que dicha persecución, si bien no me cierra mis *caminos* hacia el público, al menos me los dificulta de tal modo que con el tiempo el éxito de sus hostiles maquinaciones podría acabar viéndose colmado. Se habrá dado usted cuenta de que, aunque mis primeras óperas se abrieron camino casi en todos los teatros alemanes y eran representadas con éxito continuo, todas mis obras más recientes chocan con una actitud desidiosa e incluso hostil por parte de esos mismos teatros. Y es que mis primeros trabajos habían llegado al escenario antes de la agitación judía, por lo que apenas se pudo hacer nada para minar su éxito[35]. Pero a partir de entonces se dijo que mis nuevas obras habrían sido elaboradas sobre la base de las "absurdas" teorías que publiqué desde entonces, que de este modo había abandonado mi antigua inocencia y que ahora ya no hay nadie capaz de escuchar mi música. Del mismo modo que el judaísmo sólo pudo arraigar entre nosotros gracias al aprovechamiento de nuestras debilidades y a lo insatisfactorio de nuestras actuales circunstancias, así también esa agitación ha podido encontrar terreno

35. Respecto a esta observación de Wagner, Hanslick responde que "una respuesta semejante sólo puede dársela a sí mismo un artista completamente deslumbrado por la vanidad, que nunca ve la culpa de un fracaso en sí mismo, sino siempre únicamente en las intrigas de los demás".

abonado, un terreno en el que —¡para oprobio nuestro!— todo estaba ya prefigurado para permitirle el éxito. ¿En qué manos se encuentra la dirección de nuestros teatros, y qué tendencia siguen? Sobre este punto me he manifestado a menudo y en abundancia, la última vez en un ensayo de cierta envergadura titulado *Arte alemán y política alemana*[36], en el que expuse en detalle los múltiples motivos de la decadencia de nuestro arte teatral. ¿Cree usted que con eso me gané el aprecio de las esferas a las que aludía? Ahora las administraciones de los teatros —así lo han demostrado— sólo se disponen a representar alguna nueva obra mía a regañadientes[e]. Como podrían sentirse obligados a ello por la actitud generalmente positiva del público hacia mis óperas, ¿cuánto no les convendrá el pretexto que ofrece la circunstancia de que mis trabajos más recientes sean tan discutidos en la prensa y encima en los diarios más influyentes? ¿No le parece estar escuchando ya desde París la cuestión de qué motivo podría haber para la transferir temerariamente mis óperas a Francia, en vista de que mi importancia artística ni siquiera ha sido reconocida en mi propia patria? Esta situación se vuelve aún más difícil en la medida en que yo no ofrezco mis nuevos trabajos a ningún teatro; antes bien, tengo que reservarme el derecho de imponer unas condiciones que hasta entonces nunca se habían estimado precisas para aprobar la representación de una obra nueva; me refiero concretamente el cumplimiento de ciertos requisitos con los que pretendo garantizar su

36. *Deutsche Kunst und Deutsche Politik* (1867-68). En este ensayo chovinista y cuajado de pasajes antisemitas, Wagner diserta en torno a la cuestión de qué es alemán, que por estas fechas se había vuelto obsesiva para él. El ensayo iba a consistir en una serie de 15 artículos que empezaron a publicarse en la *Süddeutsche Presse* a partir de septiembre de 1865. La serie quedó interrumpida por orden del rey Luis II de Baviera, para quien las había concebido inicialmente.

perfecta ejecución[f]. Y con eso me acerco al aspecto más preocupante de la exitosa injerencia continua del judío en nuestras circunstancias artísticas.

En aquel artículo sobre el judaísmo, acababa exponiendo que han sido la debilidad y la incapacidad del período post-beethoveniano de nuestra producción musical las que permitieron que los judíos se entrometieran en ella. A todos los músicos que encontraron en la confusión del gran estilo plástico de Beethoven los ingredientes para la preparación del nuevo estilo amorfo y trivial, que se disfraza con una falsa solidez, y que siguieron componiendo en este estilo sin vitalidad ni entusiasmo y con un gusto aletargado, yo los consideraba perfectamente integrados en ese mismo judaísmo musical que he descrito, independientemente de la nacionalidad a la que pertenecieran. Esta peculiar comunidad es la que hoy en día incluye prácticamente a cualquiera que se dedique a componer o, desgraciadamente, a dirigir música. Creo que alguno de ellos se ha sentido sinceramente confundido y alarmado por mis textos estéticos: fue de su honesta confusión y consternación de las que se apoderaron los judíos, enfurecidos por mi artículo, a fin de cortar por lo sano cualquier discusión honrada de mis restantes tesis teóricas, pues al principio hubo indicios que invitaban a pensar que ésta iba a ser seriamente abordada por músicos alemanes. Con el par de palabras clave que he mencionado, cualquier comprensión mutua o aclaración fructífera, explicativa, afinadora y formativa, quedó coartada.

Pero como consecuencia de la devastación que la filosofía hegeliana había causado en las mentes alemanas, tan dadas a la meditación abstracta, esa misma debilidad de espíritu seguía igualmente viva en el ámbito de la estética, después de que la gran idea de Kant, tan inteligentemente empleada por Schiller para justificar sus puntos de vista estéticos sobre

lo bello, tuviera que dejarle sitio a un pernicioso desorden de trivialidades dialécticas.

Sin embargo, incluso en este aspecto al principio me encontré dispuesto a discutir honestamente los puntos de vista que yo expresaba en mis textos estéticos. El mencionado libelo del Dr. Hanslick de Viena sobre lo "musicalmente bello" no sólo fue redactado con una intencionalidad muy específica, sino que también fue empujado precipitadamente a una tal celebridad que ni siquiera le podemos tomar a mal a un alemán y rubio teórico de la estética como el señor Vischer, enfrentado al artículo "música" durante el desarrollo de su gran sistema, que por comodidad y seguridad decidiera asociarse con el tan alabado estético musical vienés. Para completar su obra dejó en sus manos la redacción de este artículo, del que admitió no haber comprendido ni una palabra[37g]. Así es como el concepto judío de la belleza en la música acabó insertado en el corazón de un sistema estético alemán de pura sangre, lo cual no sólo contribuyó a incrementar la fama de su creador, sino que también fue desmesuradamente elogiado en los periódicos, por mucho que el profundo aburrimiento de sus escritos hiciera que no los leyera nadie. Bajo la protección reforzada de esta celebridad nueva, y por añadidura totalmente germano-cristiana, también el concepto judío de la belleza en la música ascendía a la categoría de dogma absoluto. Las cuestiones más características y difíciles de la estética musical, sobre las que los más grandes filósofos, siempre que se propusieran decir algo juicioso, solían

37. Tal como subraya Hanslick en su refutación del panfleto wagneriano, el encargado de escribir la parte musical de la *Estética* de Theodor Friedrich Vischer (1807-1887) no fue él, sino el profesor Karl Reinhold Köstlin (1819-1894), reputado músico y filósofo de Tubinga. Hanslick observa maliciosamente que Köstlin "no sólo no es judío, sino incluso teólogo protestante".

presentarse con una inseguridad llena de suposiciones, fueron ahora retomadas con tanta firmeza por los judíos y por cristianos engañados, que cualquiera que pretenda reflexionar sobre ello de verdad y explicarse la abrumadora impresión que la música de Beethoven causa sobre su alma, tendría que sentirse como si estuviera asistiendo al regateo de las vestiduras del Mesías al mismo pie de la cruz, algo sobre lo que el célebre estudioso de la Biblia David Strauss[38] seguramente podría explayarse tan a sus anchas como sobre la Novena Sinfonía de Beethoven.

La consecuencia de todo esto era forzosamente que, si en lugar de dedicarnos a estas actividades tan conmovedoras como improductivas, intentábamos reforzar el espíritu cada vez más debilitado del arte, no sólo topábamos con los naturales obstáculos que se dan siempre en circunstancias parecidas, sino también con una oposición perfectamente organizada, único espacio en el que sus miembros eran capaces de mostrar alguna actividad. Y si nosotros parecíamos mudos y resignados, en la fracción contraria no sucedía nada que pudiera considerarse voluntad, empeño o creación. Antes bien, precisamente a los reivindicadores del puro concepto judío de la belleza se les permitía todo, y se toleraba sin inmutarse que nuevas calamidades a la Offenbach irrumpieran en el espíritu artístico alemán, algo que a estas alturas a usted le parecerá "natural". Por el contrario, si alguien como yo, favorecido por las circunstancias, se ha visto en situación de emplear las capacidades musicales que se le ofrecen para conducirlas a una acción enérgica, ya ha visto usted, distinguida señora, el griterío que eso suscita en todas partes. ¡De pronto le entra fuerza y vigor a la comunidad del moderno Israel! Por encima de todo, se puso de manifiesto el desprecio

38. El teólogo y filósofo alemán David Friedrich Strauss (1808-1874), autor de *La vida de Jesús, críticamente elaborada* (1835-1836).

y el tono irrespetuoso que, según creo, no sólo inspiraba el ciego apasionamiento, sino también el clarividente cálculo del efecto que eso iba a tener inevitablemente en los valedores de mis empresas. Pues, ¿quién no acabará sintiéndose afectado por el tono despectivo con el que se habla en general de alguien en quien se confía y se venera públicamente? En cualquier circunstancia que preceda a una empresa complicada siempre estará presente la envidia de quienes no participen en ella (o de quienes estén demasiado involucrados). Y a cada nueva actitud despectiva por parte de la prensa, ¿cuán fácil no les resultará a los envidiosos desprestigiar dicha empresa a ojos de sus patrocinadores? ¿Podría sucederle algo así en Francia a un francés mimado por el público? ¿O en Italia a un aclamado compositor italiano? Eso que sólo podía sucederle a un alemán en Alemania resultaba tan novedoso que era preciso examinar antes los motivos. Usted, distinguida señora, se asombró de ello. Pero quienes no toman parte en esta aparente disputa de intereses artísticos, pero tienen buenos motivos para impedir empresas como las que yo emprendo, no se asombran en absoluto, sino que lo encuentran todo muy natural[h].

Así pues, de todo ello resulta que se impide con una determinación creciente cualquier empresa que pudiera procurarle a mis trabajos y a mis quehaceres alguna influencia sobre nuestras circunstancias artísticas teatrales y musicales.

¿Significa algo lo dicho hasta ahora? Yo creo que mucho. Y pienso explicarme sin insolencia. Deduzco mi derecho a atribuirle una importancia fundamental a mi obra a partir de la seriedad con la que se está tratando de impedir la discusión de las publicaciones que me he sentido impelido a escribir a este respecto.

Ya he mencionado aquí cómo al principio, antes de que se lanzara contra mí la agitación judía que tan curiosamente mantiene en secreto su verdadera motivación, hubo algunos indicios que apuntaban hacia un tratamiento y análisis serios y germánicos de los puntos de vista que he expresado en mis tratados estéticos. Supongamos que dicha agitación no se hubiera producido o que, como sería lícito, se hubiera limitado con la misma claridad y honestidad a lo que fue su desencadenante inmediato. En ese caso tendríamos que preguntarnos cómo se habrían desarrollado las cosas, a juzgar por cómo se han desarrollado procesos similares en la vida cultural alemana que no se veían sometidos a semejante agitación. No intento mostrarme optimista y pretender que con eso se hubiera obtenido un gran provecho. Pero al menos algo sí que habría cabido esperar. En cualquier caso algo distinto del resultado que hemos obtenido. Tanto para la literatura poética como para la música había dado comienzo una época de recogimiento, pues había que atender a la obligación de aprovechar como bien común de la nación y del mundo entero el legado de los incomparables maestros que, en tupida fila, representaron el gran renacimiento alemán. La pregunta era en qué sentido iba a producirse ese aprovechamiento. La música es la forma artística que lo experimentó de un modo más determinante. Y es que, debido a los últimos periodos de la creación beethoveniana, en el ámbito musical había dado comienzo una fase completamente novedosa en su evolución, que superaba con creces todos sus anteriores suposiciones y postulados. Bajo el liderazgo del belcantismo italiano, la música había pasado a ser un *arte de lo meramente ameno,* negándosele la potestad de atribuirse la misma importancia que al arte de un Dante o de un Miguel Ángel y relegándola a un rango claramente inferior entre las disciplinas artísticas. *Así pues, a partir del gran Beethoven podía renovarse*

por completo el conocimiento de la esencia de la música; se podía reseguir la raíz de la que había crecido hasta alcanzar esta altura, desde Bach hasta Palestrina. De este modo se podía fundamentar un sistema de valoración estética totalmente distinto a cualquier otro que estuviera basado en una evolución musical muy alejada de estos maestros.

De un modo instintivo, los músicos alemanes de este período así lo interiorizaron, y en este punto le nombraré a *Robert Schumann* como el más inteligente y dotado de todos ellos. En el transcurso de su evolución como compositor se puede demostrar de forma clara la influencia que ejerció la intromisión del ser judío en nuestro arte. Compare la primera y la segunda etapa de la creación de Robert Schumann; en la primera vemos un afán plástico de configuración, mientras que en la segunda advertimos un derramarse en superficies ampulosas hasta alcanzar una enigmática insipidez. Encaja con esta apreciación que en esta segunda etapa Schumann mirara con envidia, hosquedad y malhumor a los mismos a los que tan cálida y germánicamente había tendido la mano en su primera etapa como editor de la *Neue Zeitschrift für Musik*[39]. En la actitud de esta revista, en la que Schumann (con un instinto muy acertado) también publicaba a favor de la gran causa que nos correspondía defender, podrá ver con qué clase de espíritu habría tenido que departir si hubiera tenido que entender-

39. Tal como observa Hanslick, la transformación estética y de carácter que pudo apreciarse en el gran Robert Schumann no se debió a ninguna hipotética influencia judía, sino "a su postración y enfermedad nerviosa" (a partir de 1952, Schumann había sucumbido por completo a ataques depresivos y brotes de locura acaso ocasionados por una sífilis. Tras un intento fallido de suicidio en 1854, fue internado en un sanatorio en el que permaneció hasta su muerte). "Si hasta este momento el panfleto de Wagner —escribe Hanslick— nos había causado una impresión más bien ridícula, llegados a este punto la impresión se transforma en repugnancia".

me únicamente con él sobre los problemas que me incumbían. Vemos en sus escritos un lenguaje realmente muy distinto de esa jerga dialéctica judía que finalmente ha conseguido colarse en nuestra nueva estética, y en ese lenguaje, ¡insisto!, habríamos alcanzado un beneficioso acuerdo mutuo. Pero ¿qué le otorgó semejante poder a la influencia judía? Lamentablemente, la que constituye una de las principales virtudes de los alemanes es también la fuente de sus mayores debilidades. Basta con que falte siquiera un poco del vigor necesario para que la confianza serena y apacible en nosotros mismos, que nos caracteriza hasta el punto de mantener alejados todos los penosos escrúpulos de conciencia y que ha dado lugar a más de una acción leal desde nuestra imperturbable naturaleza, se transforme fácilmente en esa singular indolencia en la que ahora, cuando todo objetivo elevado del espíritu alemán se halla desamparado en las esferas políticas del poder, vemos hundidas a la mayor parte de las mentes, por no decir a todas, que han permanecido fieles al espíritu alemán. En esta indolencia se hundió también el genio de Robert Schumann en cuanto le resultó molesto plantarle cara al siempre atareado e inquieto espíritu judío. Le resultaba fatigoso comprender en todo momento lo que sucedía a partir de los miles de indicios que se le estaban manifestando. Así perdió sin darse cuenta su noble libertad. Y ahora sus viejos amigos, de los que finalmente ha renegado, ¡tenemos que ver cómo los judíos de la música lo exhiben triunfalmente como a uno de los suyos! Y bien, distinguida amiga, éste sí que es un éxito significativo, ¿no le parece? Al menos este ejemplo nos ahorra tener que exponer aquí otros casos menores de sometimiento, cada vez más fáciles de provocar siguiendo la estela de un caso tan importante como el suyo.

Pero estos éxitos personales alcanzaron su plenitud en el ámbito social y de las asociaciones. También aquí el espíritu

alemán, siguiendo todavía su naturaleza, se sentía estimulado a la actividad. La idea que le he expuesto como misión de nuestro período post-beethoveniano consiguió efectivamente unir por vez primera a un número cada vez mayor de músicos y melómanos alemanes para perseguir finalidades que adquirían su importancia a la luz de dicha misión. Le corresponde al notable Franz Brendel, que la defendió con leal persistencia ganándose con ello el menosprecio de los órganos judíos, el honor de haberse dado cuenta de todo lo que hacía falta en este sentido. Pero la descomposición del sistema asociacionista alemán no podía tardar en llegar, pues una asociación de músicos alemanes no sólo se enfrentaba con las poderosas esferas de las organizaciones estatales y gubernativas, como sucede con otras tantas asociaciones independientes igualmente condenadas a la falta de influencia, sino que con ello también se oponía a los intereses de la organización más poderosa de nuestro tiempo, la del judaísmo. Está claro que una gran *asociación* de músicos podía ejercer exitosamente su actividad por la vía práctica de promover grandes conciertos que resultaran ejemplares para la formación del estilo musical alemán. Sin embargo, para eso hacen falta medios, mientras que el músico alemán es pobre: ¿Quién va a ayudarle? Sin duda no el parloteo ni las disputas sobre intereses artísticos, que nunca podrán tener sentido entre *muchos* y desembocan fácilmente en el ridículo. Pero ese poder que a nosotros nos faltaba le pertenecía al judaísmo. Los teatros, a los caballeros y a los trotaescenarios; las salas de conciertos, a los judíos de la música: ¿qué nos quedaba a nosotros? A lo sumo una pequeña revista musical que informara de la cancelación de nuestros encuentros bienales.

* * *

Como habrá visto, distinguida señora, con la presente le certifico la completa victoria del judaísmo en todos los frentes. Y si ahora alzo de nuevo la voz para desahogarme, desde luego no lo hago pensando que aún está en mis manos hacer algo para quebrar la plenitud de esta victoria. Pero como, por otro lado, la exposición que he hecho de la trayectoria de esta peculiar cuestión cultural del espíritu alemán parece sugerir que todo esto ha sido el resultado de la agitación que han provocado entre los judíos mis artículos anteriores, quizá no le parezca descabellada la pregunta de por qué me dispuse a provocar una reacción tan agitada con aquel desafío.

Podría excusarme diciendo que no me movió a este ataque la consideración de la *causa finalis*, sino tan sólo el impulso de la *causa efficiens*, como diría un filósofo[40]. Es cierto que al concebir y publicar aquel artículo nada quedaba más lejos de mis intenciones que tratar de combatir la influencia de los judíos sobre nuestra música con alguna perspectiva de éxito: ya por entonces veía tan claras las causas de sus avances, que ahora, tras más de dieciocho años, hasta cierto punto me sirve de satisfacción poder atestiguarlo publicándolo de nuevo. Lo que en su momento pretendí con ello no es algo que pueda expresar con claridad. Tan sólo puedo decir que reconocer la decadencia inevitable de nuestra situación musical me impuso interiormente la necesidad de indicar las causas que la habían producido. Pero en parte quizá también fuera mi deseo vincular a ello una hipótesis esperanzadora: la encontrará en el último párrafo del artículo, en el que me dirijo directamente a los judíos.

---

40. Conceptos definidos por Aristóteles en su *Filosofía natural*. La *causa efficiens* es la que activa una acción o movimiento. La *causa finalis* es el objetivo que se persigue con dicha acción (quedan por añadir la *causa materialis* y la *causa formalis*).

Y es que, del mismo modo que los amigos de la Iglesia creyeron posible reformarla mediante un llamamiento al oprimido clero bajo, también yo tomé en consideración las grandes cualidades afectivas e intelectuales con que había sido recibido por algunos miembros de la sociedad judía. Sin duda defiendo la opinión de que todo lo que desde su flanco oprime a la esencia alemana, afecta también de un modo mucho más terrible al propio judío dotado de espíritu y de corazón. Por entonces creí haber visto señales de que mi llamamiento había sido comprendido y de que había producido una profunda conmoción. Y si en cualquier situación la dependencia constituye un gran mal y un obstáculo para el libre desarrollo, la dependencia de los judíos entre sí me parece un avasallamiento servil de extrema dureza. Puede que al judío inteligente, una vez que se ha decidido a convivir no sólo *con* nosotros, sino también *entre* nosotros, sus compatriotas más ilustrados, le toleren y pasen por alto muchas cosas: las más graciosas anécdotas de judíos nos las cuentan ellos. También conocemos pronunciamientos suyos muy desinhibidos y, por ello, aparentemente permisibles tanto sobre nosotros como sobre ellos mismos. Pero, por lo visto, tomar bajo protección a alguien proscrito por su propio pueblo les parece a los judíos un crimen que casi merece la pena capital. Sobre este asunto me han hecho partícipe de conmovedoras experiencias. Para describirle mejor esta tiranía, valga un único ejemplo entre muchos. Un escritor de origen judío a todas luces muy dotado, lleno de talento y de inteligencia, que parecía encajar a la perfección en la vida del pueblo alemán y con quien debatí durante mucho tiempo sobre la cuestión judía, conoció más tarde mis composiciones poéticas *El anillo del Nibelungo* y *Tristán e Isolda*. Se expresó sobre ellas con tan cálido reconocimiento y tan nítida comprensión que mis amigos, a quienes les había hablado en esos términos,

le invitaron a poner públicamente por escrito su punto de vista sobre estos poemas, tan llamativamente ignorados por nuestros círculos literarios. ¡*Le resultó imposible!*[41]

Distinguida señora, le ruego comprenda a partir de estas alusiones que, aunque yo sólo pretendía responder a su pregunta por los misteriosos motivos de las persecuciones a las que se me ha sometido, especialmente por parte de la prensa, quizá no le hubiera dado esta extensión casi extenuante a mi respuesta si no fuera porque aún hoy me motiva una esperanza que yace en los más profundo de mi ser y que resulta difícil poner en palabras. Si quisiera expresarla, sería fundamental que no diera la impresión de estarla fundamentando sobre el prolongado silenciamiento de mi propia relación con el judaísmo. Este silenciamiento ha contribuido a la confusión que comparten con usted casi todos los amigos que se interesan por mí. Y si al emplear en su momento aquel seudónimo di pie al enemigo para combatirme, proporcionándole incluso el arma estratégica para hacerlo, ahora ha llegado el momento de revelarles también a mis amigos lo que mis enemigos demasiado

41. Wagner alude aquí al escritor judío Berthold Auerbach (1812-1882), a quien había conocido en Dresde en 1845. A diferencia de Börne y de Heine, Auerbach, aun siendo un judío perfectamente asimilado, no estaba dispuesto a renunciar a su identidad religiosa mediante una conversión al cristianismo. Se desconocen los detalles del incidente al que aquí alude Wagner —la supuesta imposibilidad por parte de Auerbach de elogiar públicamente sus escritos—, aunque en su autobiografía *Mi vida* Wagner le hace un reproche muy similar: Auerbach, a pesar de haber tenido los medios para ello, se había negado a hacerle de intermediario para la publicación de un mediocre poema anti-ruso suyo. Auerbach quedó profundamente conmocionado con la publicación en 1869 de *El judaísmo en la música*, hasta el punto de publicar una réplica que permaneció inédita hasta mucho tiempo después de su muerte. En ella reprochaba a los amigos judíos de Wagner, entre ellos el empresario teatral Angelo Neumann, que cometieran la indignidad de apoyarlo a pesar de esta declaración pública de antisemitismo.

bien sabían ya. Y si ahora supongo que manifestarme abiertamente no sólo puede aportarme amigos en el bando enemigo, sino incluso reforzarlos en su lucha por una verdadera emancipación, entonces quizá pueda perdonárseme que una vasta reflexión histórico cultural encubra la verdadera naturaleza de la ilusión que halaga sin querer mi corazón. Pues hay un punto sobre el que no me cabe ninguna duda: y es que tanto la influencia que los judíos han adquirido sobre nuestra vida espiritual como su manifestación a través de la desviación y del falseamiento de nuestras tendencias culturales más elevadas, no constituye un mero accidente acaso sólo fisiológico, sino que es fundamental reconocerla como irrefutable y decisiva. No estoy en situación de juzgar si la decadencia de nuestra cultura podría detenerse mediante una expulsión violenta del elemento ajeno que la está corrompiendo, ya que para ello harían falta unas fuerzas cuya existencia desconozco. Por el contrario, si este elemento debe asimilarse a nosotros hasta madurar conjuntamente en una misma comunidad que persiga el máximo desarrollo de nuestras más nobles premisas humanas, entonces resulta evidente que esta empresa no se vería favorecida por el encubrimiento de las dificultades ocasionadas por esta asimilación, sino sólo por su revelación más manifiesta. Y si en el campo de la música, tan inocuo desde el punto de vista de nuestra estética actual, hubiera surgido de mi pluma un primer estímulo para ello, tal vez eso también favorecería mi parecer sobre el importante destino de la música. Si más no, al menos usted, distinguida señora, podrá ver en ello una disculpa por haberla entretenido tanto tiempo con un tema aparentemente tan abstruso.

Tribschen cerca de Lucerna, Año Nuevo de 1869.

NOTAS DE RICHARD WAGNER

a. A juzgar por las más recientes experiencias sobre la efectividad de los actores judíos, aún cabría añadir alguna que otra aclaración a las que aquí sólo aludo *en passant.* Desde entonces el judío no sólo ha conseguido apoderarse del teatro, sino incluso escamotearle sus criaturas dramáticas al poeta. Un famoso "actor de carácter" judío ya no representa las figuras poéticas de Shakespeare o Schiller, sino que los sustituye por las criaturas de su propio punto de vista tendencioso y no del todo carente de efectismo, lo que entonces genera una impresión semejante como si a la pintura de una crucifixión se le hubiera retirado la figura de Cristo para poner a cambio a un demagógico judío. En el teatro, el falseamiento de nuestro arte ha logrado un mimetismo perfecto, motivo por el cual ya sólo se habla de Shakespeare y demás autores en función de su idoneidad para el escenario.

b. Sobre el sistema neo-judío, concebido en base a esta característica de la música de Mendelssohn como para justificar su degeneración artística, hablaremos más adelante.

c. Quien haya observado la desvergonzada distracción e indiferencia de una comunidad judía durante su servicio musical a Dios en la sinagoga, entenderá muy bien por qué un compositor de ópera judío no se siente herido al observar la misma actitud en un público teatral, pudiendo seguir trabajando para él sin inmutarse, ya que en el teatro esa ac-

titud sin duda le parecerá menos indecente que en el templo.

d. Resulta característica la posición que los demás músicos judíos o, en general, la judería más cultivada, adopta con respecto a sus dos compositores más famosos. A los seguidores de Mendelssohn, el famoso compositor de ópera al que aludía, les resulta un horror: su sentido del honor les hace sentir hasta qué punto ha comprometido el judaísmo frente al músico mejor formado, y por eso se muestran implacables en su juicio. Por el contrario, con tanta mayor cautela se manifiestan los seguidores de este compositor con respecto a Mendelssohn, contemplando más con envidia que con auténtica repugnancia la fortuna que ha hecho en el mundo musical más "formal". Y a una tercera fracción, la de los judíos que siguen componiendo, está claro que lo que les interesa es evitar cualquier escándalo entre ellos, a fin de no ponerse de ningún modo en evidencia y de que su producción musical pueda seguir su curso sin llamar negativamente la atención. Aun así, los innegables éxitos del gran compositor operístico les parecen remarcables, así que algo tendrán que tener sus óperas, por mucho que muchos de sus aspectos no puedan aprobarse ni considerarse "sólidos". En realidad, en el fondo ¡los judíos son demasiado listos para no saber a qué atenerse consigo mismos!

e. No dejaría de ser instructivo y, en cualquier caso, revelador con respecto a nuestras circunstancias artísticas que le expusiera en detalle lo que me ha correspondido vivir recientemente, para gran admiración mía, con mis *Maestros cantores* en los dos mayores teatros, el de *Berlín* y el de *Viena*. Tuvo que transcurrir bastante tiempo en mis negociaciones con los directores de estos teatros de la corte antes de que pudiera darme cuenta, gracias a los trucos que em-

plearon, de que no sólo se trataba de *no* permitir poner mi obra en escena, sino también de impedir que se representara en otros teatros. De ello deduciría usted sin falta de que me las estoy viendo con una auténtica tendencia generalizada y de que a todas luces sintieron un auténtico sobresalto al ver que aparecía una nueva obra mía. Quizá algún día le resulte entretenido conocer todavía otros detalles de mis experiencias en este sentido.

f. Gracias a que por ahora he renunciado a mis exigencias, debido a la consideración que no me queda más remedio que tener con mi editor, pude persuadir recientemente al Teatro de la Corte de Dresde para que se dispusiera a representar mis *Maestros cantores*.

g. Esto me lo comunicó un día en Zúrich el propio profesor Vischer: hasta qué punto la colaboración del señor Hanslick fue solicitada de manera personal y directa, es algo que desconozco.

h. De todo ello, así como del modo en que las personas que acabo de nombrar siguieron empleando ese mismo tono enojado, con el objetivo de impedir cualquier simpatía que pudiera favorecer mis empresas, podrá formarse una idea bastante aproximada si quisiera molestarse en leer el suplemento del número especial de Año Nuevo de la *Süddeutsche Presse* que acaban de enviarme desde Múnich. Verá que el señor Julius Fröbel, sin inmutarse, me denuncia al Estado de Baviera como fundador de una secta que pretende eliminar el Estado y la religión a fin de sustituirlos por un teatro de ópera desde el que se gobernaría, al tiempo que augura la satisfacción de mis "hipócritas deseos de santurronería". El difunto Hebbel me definió un día en conversación conmigo la peculiar vulgaridad del cómico vie-

nés [Johann] Nestroy, diciéndome que cualquier rosa que él hubiera olido, apestaría. La idea del amor, en cuanto virtud fundadora de una sociedad, en la cabeza de un Julius Fröbel nos despierta aquí una metáfora similar. Pero, ¿comprende usted con qué inteligencia se ha calculado todo esto, a fin de generar tal repugnancia que el calumniado preferirá renunciar al castigo del calumniador?

Estimado lector, está sosteniendo en sus manos un texto infame. Infame en lo estético, por su prosa alambicada y compleja que esta traducción se ha esforzado por verter al castellano de un modo inteligible. Pero, sobre todo, infame por su contenido. Es la clase de texto que uno desearía que no hubiera visto nunca la luz, deseo que comparten casi todos los admiradores de Wagner y de su música.

(...) Pero si el texto es infame, cabe preguntarse por qué tomarse la molestia de traducirlo al castellano y editarlo una vez más, doscientos años después del nacimiento de su autor. ¿No sería mejor concentrarse en la belleza que Wagner aportó al mundo en lugar de centrar la atención en uno de sus puntos más oscuros?

A ello respondería que *El judaísmo en la música* fue un texto demasiado importante para dejar que duerma semiolvidado, conocido por unos pocos especialistas y frecuentemente sólo de oídas. *El judaísmo en la música*, a fin de cuentas, es un clásico: un clásico del antisemitismo europeo sin el cual no pueden comprenderse algunas de sus derivas ideológicas. Lo es por lo novedoso de su enfoque, por el impacto que causó y, sobre todo, por el gran prestigio e influencia de las que gozaba su autor. No se trata aquí de una nota a pie de página en la historia de la música, sino de una manifestación de la historia del pensamiento en Europa.

P.V.P. 16€

9 788494 015991